



Reír o no reír: (meta)humorismo y violencia en la literatura contemporánea de Colombia y México

Citation

Sanin, Andres Francisco. 2014. Reír o no reír: (meta)humorismo y violencia en la literatura contemporánea de Colombia y México. Doctoral dissertation, Harvard University.

Permanent link

<http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:12274271>

Terms of Use

This article was downloaded from Harvard University's DASH repository, and is made available under the terms and conditions applicable to Other Posted Material, as set forth at <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:dash.current.terms-of-use#LAA>

Share Your Story

The Harvard community has made this article openly available.
Please share how this access benefits you. [Submit a story](#).

[Accessibility](#)

Reír o no reír:
(meta)humorismo y violencia en la literatura contemporánea de Colombia y México

A dissertation presented

by

Andrés Francisco Sanin

To

The Romance Languages and Literatures Department

In partial fulfillment of the requirements

For the degree of

Doctor of Philosophy

In the subject of

Romance Languages and Literatures

Harvard University

Cambridge, Massachusetts

May, 2014

© 2014 Andrés Francisco Sanín

All Rights reserved

**Reír o no reír:
(meta)humorismo y violencia en la literatura contemporánea de Colombia y México**

Abstract

Humor can be underestimated, but to laugh or not to laugh is as transcendental as the decision *to be or not to be*. That is the question of this dissertation: the productive encounter of challenging instances of humor in Latin-American literary texts that not only display humor in charged violent backgrounds, but create humorous traps and spaces for meta-humorist reflections, inviting the reader to judge whether to laugh or not to laugh in an aesthetic and ethical sense. Those instances of perplexity would ask the reader to reflect on the nature of the humor displayed, its targets, context, refinement, creativity, meaning and outcomes, among other questions that laughter implies. This would foster a more solicitous public who recognizes a liberating good laugh from a violent one, avoiding the reproduction of stereotypes, hate speeches or the consent of an oppressive status quo.

Contrary to the idea that Latin America has suffered, since the trauma of colonization, from a paralyzing tendency to melancholy and to the preconception that humor is an English gift, I argue that humor has been a key element to resist, negotiate and deal with different forms of violence, fear, censorship and indolence and, even, a productive way to empower, liberate, (re)build laughing communities and open spaces for reflections and debates about humor itself as a response to particular contexts and

realities such as the Cuban Revolution with its promises and discontents, or the war on drugs in Colombia and Mexico.

I focus, mainly, on some of the most visible Colombian writers from the so called Boom to the post-boom (Gabriel García Márquez, Fernando Vallejo and Evelio Rosero) and on the humorous ways in which their texts deal with violent realities such as the war on drugs and the internal armed conflict. The violence unleashed by the war on drugs in Colombia and Mexico will open a comparative study of how humor has been used as a way to cope with the unspeakable crimes, but also as a mask that could prevent affective gestures of solidarity, empathy or agency.

Índice

Introducción: Reír o no reír: Esa es la cuestión	1
El juicio est-ético	8
De lo est-ético a lo político	16
El humor: <i>a risky business</i> ?	18
El humor, una cuestión de estética, <i>my dear</i>	21
La (des)habituación con el humor como forma de sobrellevar el horror	26
Hacia una (re)educación del humor.....	29
Del humor como invento inglés a la melancolía como condena latinoamericana.....	33
 Capítulo 1 De la revolución (mal)humorada o el humor y otros demonios.....	49
Entre la pluma y el fusil: el humor	52
El 9 de abril como preludeo a la Revolución Cubana	64
<i>Cien años de soledad</i> : juego total, risa total	70
 Capítulo 2 ¿Pero había que matar al mimo? Las trampas del humor explosivo en Fernando Vallejo.....	103
Los anzuelos “humorísticos”	106
El mimo contra el paredón y las pistas meta-humorísticas de Vallejo	116
La desestabilización del triángulo humorístico en Vallejo	125
¿Habrá entonces alguna tabla de salvación en medio del desastre?.....	133
El peor riesgo es el silencio	148
 Capítulo 3 <i>Between laughter and slaughter</i>: La risa en el abismo y los peligros de parodiar un muerto	153
La familiarización de la violencia y el país que se derrumba entre la rumba.....	155
De los chistes indolentes a la risa en el abismo.....	164
Los riesgos de parodiar a un muerto.....	175
De enfermedades imaginarias y remedios	192
 Capítulo 4 Reír a lo mero macho: la risa que eriza o la risa más-cara.....	211
¿Melancólicos o relajientos? Los mitos sobre el humor nacional.....	213
<i>Fiesta en la madriguera</i> : entre la risa del macho y otra educación sentimental.....	228
Nada qué celebrar en <i>El infierno</i>	237
La catársis de <i>El infierno</i> o la perplejidad de no saber si reír o llorar.....	245
Entre el Apocalipsis de un estado fallido o la refundación de la nación.....	256
 Conclusiones inconclusas.....	262
 Bibliografía.....	289

*Para Ana y Matilde,
por iluminarme con sus risas por encima de cualquier palabra.*

Agradecimientos

Empecemos por una confesión: crecer en medio de la violencia que desató la guerra contra el narcotráfico, en Colombia, y sufrir la pérdida violenta de mi abuelo por cuenta de una bomba, me convirtió en un niño amargo, temeroso y explosivo. Perdimos a Paco Loco, pero él no era el único *loco* en la familia y ahí estuvieron los demás para aplicarme el antídoto más eficaz contra mi mal-humor: una dosis de *riso-terapia*. A Mago, a mis papás, hermanos, tíos, tías y primos, gracias por reírse de cada asomo de rabia y, enseñarme, de paso, a reírme de mí mismo, de mis miedos y fantasmas.

Si a mi familia le agradezco ese don de la risa (un don que me atrofió el impulso a defenderme, si no es con el humor) y a mi abuelo Jaime le debo el gusto por la conversación y el amor por la lengua, a mis profesores los culpo por inculcarme la pasión hacia los libros. Gracias a ellos y a la ayuda de quienes estuvieron dispuestos a creer que podría terminar con éxito el doctorado, pude refugiarme durante casi seis años (varios de ellos de crisis económica mundial) y vivir entre (y de) libros pero, sobretudo, entre buenas amistades. Gracias al apoyo, a los consejos, a las conversaciones, aportes, a las críticas, al café y a la fe no solo de Doris Sommer (fundamental para sacarle brillo a lo que fueron y serán solo ideas en bruto), sino a la de todos aquellos que sobrevivieron a mis primeros borradores y a todos mis impulsos por hablar, hablar y hablar de la tesis, así fueran sinsentidos.

Gracias a todos ellos, salgo de la cueva hoy, para confirmar que sigo en ella, pero para tener también, bajo la mano, el gusto de reírme y de pensar que detrás de ese famoso merengue que bailamos (*Por la plata baila el mono*), ahí estaba ya un espíritu burlón como el de Quevedo, riéndose del poderoso “don Dinero”.

Menciono a algunos profesores, amigos y culpables, como prueba de que no me los invento, diciendo el santo, pero guardándome el milagro: Jorge Salazar, Pompilio Iriarte, Vicente Torres, Julieta Lemaitre, Piedad Bonnet, Juanita León, Alberto Salcedo Ramos, Daniel Samper Ospina, Rafael Baena, Darío Jaramillo Agudelo, Ángela Pérez, Victoria Peralta, Héctor Abad Faciolince, Nicolás Wey Gómez, Aldo Mazzucchelli, Mariano Siskind, Héctor Hoyos, Sergio Delgado, Mary Gaylord, Sancho y Don Quijote, James Robinson y María Angélica Bautista, Sergi Rivero, Carlos Varón, Lotte Buiting y Jorge Téllez, Luis López, Caroline Laurent, Goretti González, Ezio Neira, Felipe Valencia, Jorge González y Sofía Botero, Ángela Fonseca y Brian Marrin, Natalia Ramírez...

Paro acá esta lista de infinitos agradecimientos, antes de terminar dándole las gracias a esos primates que supieron cambiar los golpes por las risas. Sin ellos (y sin el don del dinero de las becas que también agradezco a Harvard), nada de esto habría sido posible.

Así que culpenlos a ellos, por estar leyendo esto.

Introducción: Reír o no reír, esa es la cuestión

“El hombre sufre tan profundamente que ha debido inventar la risa” Nietzsche

No es broma: aunque el humor sea subestimado y considerado frívolo por los amigos de la gravedad o por aquellos que lo reducen a una mera válvula de escape¹, reír o no reír puede ser algo tan trascendental como la decisión del clásico *To be or not to be*: un enigma que nos define como individuos y como sociedad.² Esa es la cuestión que trata esta tesis: el encuentro desafiante entre el lector y formas enigmáticas de humor en la literatura colombiana y mexicana contemporánea que llevan el humor al límite, crean perplejidad, perturbación y, en medio de la desorientación, impulsan a cada individuo a juzgar su propia risa y a decidir si comulga o no con una determinada comunidad riende.

Lo anterior, en tiempos de crisis del juicio y en contextos cargados de violencia como el colombiano o mexicano, donde la risa no aflora fácilmente como forma de paliar el dolor, sino donde los sobrevivientes no saben si echarse a reír o a llorar. Si los chistes, según Freud, se identifican gracias a la risa que producen³, los textos que abordo entorpecen la risa, mezclan el placer con el displacer y crean instancias de meta-humorismo que abren espacios para la reflexión en torno a lo apropiado de reír o no reír, en términos estéticos y éticos. Uno de esos momentos en que la risa deja de fluir tan alegremente ocurre, en la *La virgen de los sicarios* (1994), del escritor colombiano

¹ John Morreall, “The rejection of humor”(University of Hawai, *Philosophy East and West*:1989) 243-263

² Claro que con las gotas placenteras y escatológicas del *To pee or not to pee*, el aguijón agridulce del *To bee or not to bee* y la astucia caníbal del *Tupi or not tupi*.

³ Sigmund Freud, *El chiste y su relación con lo inconciente*. (Argentina, Amorrortu ediciones:1960)

Fernando Vallejo (una novela que abordaré en el capítulo 2). Esto, cuando el narrador, después de una larga e incendiaria avalancha de diatribas, no solo contra los más poderosos sino, incluso contra los más pobres, corrige, paradójicamente, con sarcasmos y disparos a un mimo por reírse de un viejo indefenso y confundir el humor con la matonería.

Abajito del atrio, en las afueras de la catedral, estaba el mimo arremedando, imitando en la forma de caminar a cuanto transeúnte desprevenido pasara, pero siempre y cuando fuera **alguien indefenso y decente**, jamás a un malhechor de la canalla por miedo a una puñalada. Y **la gentuza del corrillo riéndose**, a las carcajadas, celebrándole la **burla**. ¡Qué **gracia** la que les hacía este émulo de Marcel Marceau, este prodigio! Si usted camina, él camina. Si usted se para, él se para. Si usted se suena, él se suena. Si usted mira, él mira. **La genialidad**, pues. (68, Las negrillas son mías)

Instancias de metahumorismo y perplejidad como la que posibilita esta escena al sugerir pautas sobre el mal humor y, en general, la literatura políticamente incorrecta de Vallejo, en que se mezcla la violencia y el sarcasmo, perturban al lector, crean crisis del juicio y no le permiten reírse, sin sentir al menos desazón.⁴ Escenas como esta y como varias de las que identificaremos, en esta tesis, mezclan el primer momento de sorpresa que genera placer, en los chistes o en la estética, con ese segundo momento de distanciamiento en el que, según Kant, se produce el juicio estético.⁵ Si en la estética tradicional hay una trayectoria, más o menos definida, que pasa por el asombro

⁴ No solo en la llamada “alta cultura” hay estas instancias de metahumorismo y sofisticación. Así lo demuestra una caricatura de Matador, titulada *Colombia el segundo país más feliz del mundo*, en donde además de invocarse la risa, se la pone en cuestión. En la caricatura un colombiano sonríe por cuenta de dos manos que halan sus mejillas y a las que el caricaturista bautiza como “Pobreza” y “Violencia”. La imagen refleja la sonrisa que pretende despertar en el público la caricatura, pero delata también lo problemático que resulta reír en medio de la violencia y la pobreza, abriendo preguntas en torno a la celebrada felicidad del colombiano. Entre ellas, si la risa del colombiano promedio es auténtica o una fachada que, convenientemente, oculta sus miserias. Si es una forma de resistencia o una trampa de pobreza donde se sobrelleva y prolonga, alegre y dócilmente, ese mismo estado de cosas que produce la risa. (<http://matadorcartoons.blogspot.com/2011/07/muertos-de-la-erre.html>)

⁵ Kant, *Crítica del juicio*. (Madrid, Espasa: 2007), 127-136

placentero y luego por el juicio sobre su carácter interesado o desinteresado o, en las teorías de Freud, el humor es una descarga de energía que genera el placer de liberar impulsos reprimidos⁶, los textos que abordo condensan ambos momentos (el del asombro y el del juicio). Son textos que impiden que la risa aflore como una mera descarga de energía y que, en cambio, atrapan al lector entre, al menos, dos impulsos: el de censurar el chiste con el silencio o el reproche o el de entregarse al placer de reírse, por encima de cualquier norma ética o estética.

Las obras que abordo le exigen al lector distanciarse no solo de la situación violenta que se narra y revalorarla con ojos frescos, sino también de la risa misma como impulso, deteniéndose a pensar en la naturaleza del humor al que se expone: en sus objetivos, su contexto, su posicionalidad, su sofisticación, su significado y sus consecuencias, entre otras posibles consideraciones. En el episodio del mimo, el público puesto en escena se ríe en masa, de forma automática, impulsiva, irreflexiva y sin percatarse de, al menos, dos cosas: 1. A nivel estético, de la falta de ingenio de una burla que se queda en repetir y repetir el mismo gesto trillado de imitar a los que pasen, sin ningún tipo de arte. 2. A nivel ético, de la violencia que, colectiva y cobardemente, ejercen el mimo y la masa sobre el viejo indefenso. Ambos juicios del narrador podrían servir como una fórmula para saber cuándo es apropiado reír o no, en términos éticos y estéticos, reevaluando instancias previas de la novela en donde el lector no sabe cómo reaccionar frente a esos sarcasmos del narrador que desbordan lo políticamente correcto.⁷

⁶ Sigmund Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*. (Argentina, Amorrortu ediciones:1960) 113.

⁷ Ejemplos de un humor negro que, en la novela, desbordan lo políticamente correcto sobran. Los hay, entre otros, contra homosexuales, gente pobre, embarazadas y mujeres, en genral: "...extrañado por ese

El problema, sin embargo, es que el mismo narrador complica la situación, al desestabilizar el triángulo en el que, según Freud (94), se produce el humor, sin que el asunto sobre la propiedad o impropiedad de la risa resulte ser algo tan fácil de establecer a priori, en la novela. Los chistes ocurren, según Freud, en un triángulo en donde tenemos por un lado al que hace el chiste, por otro al receptor del chiste y por último al objeto del chiste. Los mejores chistes, para él, son aquellos en los que los tres puntos terminan coincidiendo. Los más violentos son los tendenciosos, aquellos que excluyen, rebajan y convierten en un objeto abyecto al blanco del chiste. En la prosa de Vallejo, como veremos en el capítulo 2, el *Yo* que habla, además de fragmentarse, resulta siendo también un reflejo del otro, así que el triángulo se termina haciendo pedazos, sin que el lector pueda agarrarse de conceptos o códigos humorísticos preestablecidos.

La sensación de exponerse ante humores como el de Vallejo, al de otros de los autores que aborda esta tesis o a las risas que se escuchan en las obras que estudio es cercana a la de lo sublime: es asomarse al filo de lo que puede llegar a ser aceptable o no como fuente de humorismo y sentir, al mismo tiempo, una mezcla de placer y de dolor, una relajación y una contracción, un alivio y una tensión. La diferencia con Kant es que mientras lo sublime permite experimentar una suerte de placer dada por el saberse capaz de sobreponerse al miedo a la tormenta (198), así ella esté por encima de nuestras facultades, en humores como el de Vallejo no hay un escape: podemos pretender entregarnos a la irresponsabilidad y la evasión, pero el aguijón sigue ahí clavado en la conciencia del lector, sin que podamos tranquilizarnos y escapar, fácilmente, de la

comportamiento irracional mío me preguntó si me gustaban las mujeres. Le contesté que sí y que no, que dependía. <<¿De qué?>> <<De sus hermanos>>. Se rió y me pidió que hablara en serio.” (*La virgen*, 17)

perplejidad. En su obra, como en otras de las que acá exploraré, se genera esa perplejidad del humor que, según Pirandello⁸, dejan al público en una posición de zozobra. En una incertidumbre que le exige hacer algo para salir de la intranquilidad de una pesadilla como las que, según Kierkegaard, atormentan a las víctimas del ironista:

The ironist is a vampire who has sucked the blood out of her lover and fanned him with coolness, lulled him to sleep and tormented him with turbulent dreams (En Hutcheon, xiii)

La perplejidad del humor estético que identificaremos a lo largo de esta tesis es lo que el artista sudafricano William Kentridge asocia con los “*gaps*”, “*hesitations*”, expresiones como “mmmmm”, “déjeme pensarlo”, en oposición a las trampas de una dialéctica socrática que, bajo la falsa modestia, va manipulando al interlocutor hasta llevarlo a una verdad predeterminada.⁹ Dicho humor, al contrario de una ironía como mera inversión de lo que se dice, sería uno que no pretenda ver un sol afuera de la caverna, que no signifique el imperativo ético de obligar a los esclavos a reconocer una verdad, sino uno que se encamina a la mayor libertad para ejercer el juicio, dada por su ambivalencia y ambigüedad.

Sin embargo, la perplejidad no es el fin último ni aquello a lo que deba acostumbrarse el público, pues la idea será que el sujeto receptor del humor deba hacerse activo. Esto, mediante el esfuerzo por resolver el enigma de si debe o no reír, así sea de manera provisional y susceptible de cambiar tras el intercambio de juicios y reflexiones con los otros. Además, la misma toma de postura que implica el juicio est-ético que

⁸ Luigi Pirandello, *El humorismo*. (El alleph.com:1999)

⁹ Kentridge, William. "Drawing Lesson Six: Anti-Entropy". Norton Lectures. URL estable: <http://mahindrahumanities.fas.harvard.edu/content/william-kentridge-drawing-lesson-six-anti-entropy>

abordaremos en un momento y el debate posterior serían formas de agenciamiento de un lector que contribuye activamente en el perfeccionamiento o no de una determinada instancia humorística. El agenciamiento, entendido como el impulsar al otro de una posición de recepción pasiva a una activa, se daría si el humor no resuelve la perplejidad fijando un sentido único de cómo entenderlo o generando una catársis, sino en la ambigüedad, la irresolución y la decisión de cómo resolver el dilema que atrapa a su público entre reír o no reír y en las brechas que deja abiertas para la vacilación, la indecisión, la duda y la construcción de un sentido.

Si, a lo largo de su lectura, el lector de *La virgen de los sicarios* se ha reído con los sarcasmos violentos del narrador, los juicios que en la escena del mimo hace en relación a la burla como forma de violencia, lo llevan a reevaluar las risas que le ha suscitado el texto hasta el momento. Y si los reproches del narrador no son suficientes para complicar y detener la risa, el asesinato del mimo que se produce a renglón seguido, crea un *Stop* dramático en la narración que, con más violencia, para la avalancha de risas de la masa y genera un momento estático de perplejidad, en lo que ha sido, hasta lo pronto, una montaña rusa de emociones, dada entre el distanciamiento de la risa y la afectación de lo dramático.

Al darse cuenta de lo que pasaba y que era el hazmerreír del corrillo, el señor se **detuvo** avergonzado sin saber qué hacer. Y el mimo **detenido** sin saber qué hacer.

Entonces el ángel disparó. (...) Cuando cayó el muñeco, uno de los del corrillo en voz baja, que creyó anónima, comentó: "Eh, qué desgracia, aquí ya no dejan ni trabajar a los pobres".

Fue lo último que comentó porque lo oyó el ángel, y de un tiro en la boca lo calló. Per aeternitatis aeternitatem.

El terror se apoderó de todos. Cobarde, reverente, el corrillo bajó los ojos para no ver al Ángel Exterminador porque bien sentían y entendían que verlo era condena de muerte porque lo quedaban conociendo.

Entonces el ángel disparó (...) Alexis y yo seguimos por entre la calle **estática**.
(Las negrillas son mías, 68)

La maestría artística de Vallejo está en su capacidad retórica para detenernos y perturbarnos con su juego entre lo grave y lo frívolo, entre lo trágico y lo cómico, entre lo alto y lo bajo, sin darnos un respiro ni una tabla de salvación, en el naufragio, distinta a la de intentar procesar luego el efecto y saber que no podemos reírnos de lo que ocurre sin sentirnos, al mismo tiempo, cómplices y culpables. Sin ver que, dentro de nosotros mismos, llevamos esa misma violencia que condenamos en los otros y que intenta escaparse en forma de chistes, sarcasmos y risas violentas.

Más allá de que haya una salida al laberinto de asombro de la risa¹⁰, el detenimiento, el juicio, la reflexión y el debate en torno al humor al que impulsan escenas como la del mimo en donde se mezclan la violencia con la risa, permiten que el público se entrene y convierta en una contraparte más atenta y demandante en futuros encuentros humorísticos, sean estos en el campo literario o en el espacio social, donde es muy común ver, por ejemplo, comentarios sexistas disfrazados de humorismo.¹¹ Detengámonos un momento a explorar en qué consiste eso que llamo un juicio est-ético para luego ver cómo pasamos, de éste, al plano político.

¹⁰ *A-maze-ing Laughter*, una escultura del chino Yue Minjun, es un buen ejemplo de metahumorismo en las artes plásticas que se pregunta por la misma risa como el enigma de un laberinto que es asombro, libertad y encierro, dolor y gozo, grito y silenciamiento. (<http://www.vancouverbiennale.com/artworks/a-maze-ing-laughter/>)

¹¹ La misma novela de Vallejo contiene algunos, en los que pueden caer fácilmente aquellos que carezcan de un buen entrenamiento en el humor e ignoren la trascendencia de reír o no reír. "...extrañado por ese comportamiento irracional mío me preguntó si me gustaban las mujeres. Le contesté que sí y que no, que dependía. <<¿De qué?>> <<De sus hermanos>>. Se rió y me pidió que hablara en serio." (17)

El juicio est-ético

El agenciamiento que fomenta el humor como enigma lo vemos mejor en el juicio est-ético como aquella decisión que debe tomar el lector frente a éste. El sentimiento de confusión que genera cierto humor ligado al arte lo impulsaría a hacer un juicio ético y estético que le permita salir de la perplejidad, posicionarse frente a la instancia de humorismo que lo atrapa y, luego, compartir su juicio y debatirlo con otros.

El humor, como el arte o la ética, cambia y no obedece a universales absolutos, pero sí a acuerdos que se le aproximan y que son sujetos a su vez de nuevos cuestionamientos sobre lo que se constituye dentro de los límites de lo que es considerado buen o mal humor y en los que el juicio de cada sujeto es un aporte fundamental a la construcción de consensos siempre sujetos a reconsideración. Este juicio est-ético le servirá al lector cómo el mejor entrenamiento para fortalecer su capacidad crítica y distinguir humores sofisticados y productivos de otros que, bajo la complicidad de risas inconcientes, automáticas e irresponsables, reproduzcan discursos del odio.

Valiéndonos de una relación con lo que dice Kant sobre lo bello, empecemos por el componente estético. El humor tiene en común con lo estético: 1. la sorpresa, el asombro y el placer de salirse de lo dado. 2. El ejercicio de una libertad en que la risa aflore libremente y no como algo automático o impuesto. 3. El desinterés de la risa no como una voluntad de poder o superioridad moral, sino como el placer de la risa por la risa, así ello luego genere unas externalidades positivas que no fueran propiamente su finalidad. 4. La pretensión de universalizar el juicio que ratificamos con la risa en cuanto esperamos que otros se rían como nosotros. 5. El sentido común que imaginamos en los otros y por cuenta del que el humorista espera que otros compartan su comicidad. El

humor puede ser tan ambiguo como lo estético y se presta para un sin fin de interpretaciones, lo que fomenta la reflexión, el encuentro con el otro y el debate. Así como algo resulta o no chistoso, tras la reflexión o el diálogo, puede dejar o comenzar a serlo.

Un juicio estético del humor implicaría entonces evaluar qué tan sorprendente, relativamente desinteresado, libre y original fue con respecto a esas convenciones humorísticas que rigen y qué tanto juego le permite a la imaginación. Esto último, pues frente a un tipo de humor estable y poco artístico, fácil de identificar tanto en su naturaleza como en sus fines, objetos y sentido y más parecido a la propaganda o a los discursos moralistas o aleccionadores, habría un humor ambivalente, polifónico, heteroglósico de gran inestabilidad que se resiste a ser reducido a un solo sentido, a dirigirse contra una sola víctima y que se presta mucho más a las diversas interpretaciones y juicios que cada lector haga de forma activa y relativamente libre.

Parte de las cuestiones que deberá evaluar cada individuo frente a una instancia posible de humor es si este obedece a una de estas dos formas que bien podemos relacionar con fenómenos como la ironía como mera subversión del sentido y de fácil decodificación o con la ironía omnipresente, en donde el sentido no se puede fijar de manera inequívoca y se da, en cambio, un socavamiento de la verdad y un permanente cuestionamiento de ella, basado en un espíritu escéptico que duda hasta de la duda.

Junto al juicio estético del humor en el que nos damos la licencia de reír por la sorpresa que este genera, su capacidad de romper convenciones y el placer desinteresado de la travesura, está el juicio ético. Como la anestesia momentánea del corazón de la que

habla Bergson sobre la risa¹², el humor produce una suspensión transitoria de la moral, sucedida por una revaluación ética de esos valores que se creían dados.

La justicia poética que Martha Nussbaum reivindica como un entrenamiento sensible para los llamados a impartir justicia no es muy lejana a, lo que podríamos llamar, la justicia humorística, en donde juzgamos si aquel que es objeto de la risa se merecía o no ser burlado.¹³ Podemos celebrar el castigo de la risa o rechazarlo porque la víctima de la risa no es la adecuada. Como lectores llamados a reír o no, somos también jueces que deben evaluar no solo la existencia y carácter estético del acto de habla humorístico, sino lo apropiado de castigar o no a alguien con el látigo de una carcajada.

Debemos tomar una decisión ética en torno al humor y al objeto sobre el que recae la risa, posibilitada justamente por el encuentro entre el texto y el lector que suscita el arte. Una posibilidad, entre las muchas que tenemos es recurrir a un juicio cercano al imperativo categórico kantiano, donde el sujeto imagina si su conducta es o no susceptible de ser una máxima universal de comportamiento. Frente al humor, el llamado a reírse se podría preguntar si, de ocupar otra posición, en el triángulo humorístico seguiría o no riendo, si hay algún interés detrás de ese humor que se le propone por denigrar, rebajar, excluir o violentar a otro, o si se trata en realidad de un juego benigno que preserva la dignidad del otro y no lo trata como un medio para un fin (su propio placer, su instante de gloria) o de una reivindicación del que ocupa la posición más débil.

¹² Henri Bergson, *La risa*, (Madrid, Alianza:2008) 14.

¹³ Martha Nussbaum, *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*. (Boston, Beacon Press: 1995). 92

Otra posible opción, dentro de las muchas posibles, para juzgar una instancia de humorismo es seguir a Adam Smith y acudir a los sentimientos morales, de tal suerte que no sea la razón sino un sentimiento como la compasión o la simpatía la que nos permita evaluar el carácter ético de una determinada risa. Si pensamos en la típica escena cómica del *slapstick*, juzgaremos que está mal reírse de una pobre anciana resbalándose al pisar una cáscara de banano, pero que peor que reírse será no hacer nada luego por ayudarla. Podremos suspender la simpatía por su dolor y reírnos con la incongruencia o la sorpresa de verla caer, pero al pasar esa anestesia momentánea del corazón tendríamos que sentir pena por ella y auxiliarla, so pena de convertirnos en sujetos indolentes y hasta con tendencia a la sociopatía, si entendemos por esta la incapacidad de sentir simpatía por los otros.¹⁴ La risa podrá haber aliviado la tensión y si proviene de la anciana servirle como escudo, pero requerirá luego de una resensibilización si no queremos que se convierta en una anestesia permanente, en una mueca sardónica o en una risa antisocial. El humor nos permitiría una oscilación productiva entre la posición distante y fría de espectador indiferente al drama que asocia Bergson con la risa (13) y la de imaginarnos en la situación de ese otro objeto de la risa e identificarnos con su pena.

El humor además de una gimnasia mental de la razón y las emociones, implica una gimnasia ética, en la que, de la mano de ese humor que lo manipula, el sujeto cambia de perspectiva, imagina estar en la posición de otros, se distancia de su ego, se entrega momentáneamente a esa risa que lo une con una comunidad riendo y a su regreso la juzga como ética o no. En este sentido, Nussbaum ha mostrado cómo la literatura le permite al

¹⁴ Frente a *El Quijote*, Pirandello nota que aunque quisiéramos reírnos de todo lo que hay de cómico en un pobre loco, “la risa no brota de nuestros labios sencilla y fácil, notamos que algo la turba y dificulta: es una sensación de misericordia, de pena y también de admiración...” (230-231)

lector imaginarse en los zapatos del otro y experimentar, hasta cierto punto, vidas que le serían ajenas a su experiencia y sensibilidad. El espectador debe ir más allá de la empatía, evaluando el significado del sufrimiento y sus implicaciones en las vidas que envuelve. Ese juicio es algo que tendría que ejercer con mayor cuidado el lector cuando se enfrente a instancias humorísticas como las que acá abordaremos, en donde el principio de placer y el de realidad se chocan en un mismo momento de perplejidad y en donde la risa se mueve por las arenas movedizas de la tragedia, el dolor ajeno o lo políticamente incorrecto, surgiendo el riesgo de reproducir discursos y estereotipos discriminatorios que la risa podría celebrar. El racismo, el sexismo y otros prejuicios perniciosos suelen estar fundados, según Nussbaum, en la atribución de características negativas del grupo entero (92). Esas atribuciones pueden deberse a caricaturizaciones u otras representaciones cómicas de un grupo riendo contra otro. El humor podría, justamente, dismantelar esos prejuicios o consolidarlos.

Siguiendo este razonamiento, podríamos ver que el humor, a lo Levinas, es un encuentro con el otro, un diálogo en el que el *Yo* se (re)constituye a partir de aquello de lo que se ríe o no. Al entrar en el triángulo humorístico en el que se da el humor, debemos posicionarnos frente a aquel que hace la invitación humorística y aquel que resulta ser su blanco. Dependiendo de la experiencia de cada uno y de su educación sentimental podremos sentirnos identificados o no con la víctima de un humor tendencioso y autorizados o no a reírnos de esa persona convertida en objeto¹⁵. El humor tendencioso, según Freud, despoja al sujeto del chiste de su humanidad, tratándolo como un objeto por

¹⁵ Normalmente ese humor sería, según Freud, el tendencioso, donde hay una víctima, en oposición a humores más inofensivos como el de los juegos de palabras, donde no necesariamente hay un blanco objeto de la risa. (85-86)

el que no se siente pena sino al que se le rebaja (85). Un humor estético no corrige o normalizaría al otro, sino que se dirige contra todos los extremos del triángulo, creando inclusión y cohesión en torno al placer de la risa común. El humor estético entiende, como Bergson, que las cosas no son por sí mismas ridículas o chistosas, sino que nos reímos de ellas en cuanto identificamos y proyectamos en ellas nuestro propio carácter ridículo. “Si reímos a la vista de un animal, será por haber sorprendido en él una actitud o una expresión humana” pues más que “un animal que ríe” somos “un animal que hace reír”, dice Bergson (13).

Además de servir como espejo que nos revele nuestro lado más humano (las debilidades, vicios, contradicciones, etc...), la risa, según Bataille, permite cruzar el abismo con el otro, escaparse súbitamente del yo y fundirse en un nosotros que se ríe en comunidad.¹⁶ Cuando el objeto de la risa coincide con el grupo que ríe, no hay sujetos excluidos ni despojados de su subjetividad, sino una risa comunal que refuerza los vínculos de fraternidad entre aquellos que se saben juguetes del azar, pero también capaces de estar por encima del bien y del mal. Cuando, en cambio, la risa busca saciar un deseo de poder o un impulso moralista y se dirige contra otro para ridiculizarlo o corregirlo no tendríamos humor, sino burla, matonería, insulto, una violencia simbólica que denigra la dignidad ajena o una simple sátira militante y partidista.

La risa necesita del “otro”, se da en comunidad y es un fenómeno tan individual como social. Por eso tiene razón Bergson cuando afirma que “No saborearíamos lo cómico si nos sintiésemos aislados”, pues “la risa necesita de un eco” y “es siempre la risa de un grupo”(14), de una comunidad riente. Parte de la invitación a reír, consciente o

¹⁶ Parreira, Duarte, *Ironia e humor na literatura* (Belo Horizonte, Pucminas: 2006) 13

inconsciente, pasa por la risa cómplice del que encuentra en aquello un motivo para reír y sigue con el contagio de la risa en otros, hasta poco a poco desvanecerse, luego de haber reafirmado y/o de-construido unos valores, códigos y convenciones subyacentes que la hacen posible y que constituyen a esa comunidad imaginada que se une en torno de una risa común, bien sea para superar juntos el sentimiento trágico de la vida o ejercer una violencia contra otros.

Según Critchley, los chistes pueden ser síntoma de las represiones sociales y revelarnos lo que, francamente, no quisiéramos ser (12). En esa medida el humor es un espejo que se rompe cuando nos refleja y frente al que nos auto-modelamos. Identifica rasgos, los caricaturiza para hacerlos visibles y nos invita a corregirlos, huyendo de ellos.¹⁷ El chiste podrá, en principio, crear un estereotipo como el de las Repúblicas bananeras, pero, tras los cambios que el rechazo a esa identidad genere, otro podrá luego burlarse de esa imagen distorsionada y crear una nueva, sujeta a otra deconstrucción y reconstrucción. Dentro de esos rasgos que refleje el humor podrá estar nuestra propia risa, de tal forma que de notar en ella una mueca monstruosa podríamos luego reprimirla o sustituirla por una que nos permita ser aquellos que desearíamos ser, de acuerdo a unos valores dados. Dime de quién te ríes y te diré quién eres.

Un mayor nivel de conciencia sobre el humor, nos permite decidir aquello sobre lo que estamos o no dispuestos a reírnos, formar o disolver una cierta comunidad riente y, en esa media automodelarnos y definir la identidad que queremos proyectar frente a los demás: ¿Pertenezco a un grupo al que le gustan los chistes crueles, verdes, tontos o la

¹⁷ Dice Bergson: “Lo cómico es *inconsciente*. (...)se hace invisible para sí mismo, volviéndose visible para todo el mundo. (...)Pero un hombre ridículo, desde el instante en que advierte su ridiculez, trata de modificarse, al menos en lo externo.” (21)

ironía más sofisticada? ¿Soy alguien al que nada le causa gracia o uno que se ríe de cualquier intento por reprimir o regular la risa? Ningún entrenamiento en el humor, resulta suficiente, a veces, para reprimir una risa “inapropiada”, pero sí para detectar un chiste y no confirmar que: el último que ríe no entendió el chiste o es su blanco.

El sujeto, según Pirandello, se forma una ilusión de su identidad, pero no sabe bien si ella obedece al mundo del ser o al que el individuo anhela. De buena fe, viviríamos en una suerte de auto-engañó en el que nos identificamos con el yo imaginado y actuamos de acuerdo con esa imaginación ficticia. Esa ilusión construida se puede mostrar como tal gracias a lo cómico, lo satírico o lo humorístico. La diferencia radica en que el cómico se ríe solo de la ilusión y se conforma con mostrarla como metáfora de lo que somos (sueños, ilusiones, ficciones, impostores...), el satírico se irritará y buscará corregir aquello, mientras que el humorista no:

...enfrentado con lo ridículo de este descubrimiento verá su cariz serio y doloroso desarmará esta construcción ideal, pero no para sólo reírse de ella; y en lugar de experimentar indignación, acaso, al reír, compadecerá. (266)

El humor, al contrario que la burla, se pone del lado del sujeto ridículo, siente empatía con él, no logra reír sin sentir cierta desazón y, antes que excluir, fomenta la solidaridad. La incongruencia entre ese deber ser que dictan la ética y el derecho, por un lado, y el ser de la realidad social que percibimos o enfrentamos, por otro lado, genera risa, pero también la conciencia de esa distancia entre lo que esperamos ser o recibir y lo que somos u obtenemos. El efecto es una disonancia, un dislocamiento, una perplejidad que pone el dedo en la llaga, que nos divierte, pero indigna y siembra la chispa de inconformismo que ha de movernos a cambiar una conducta o un gobierno y alcanzar ese deber ser que anhelamos. Como sujetos que hemos aprendido a reír, sea de forma

imitativa o conciente, tenemos una idea de aquello sobre lo que se debe o no reír y al confrontar ese deber ser con el ser de una risa puesta en escena en un texto o materializada en nuestra propia reacción podremos luego rechazarla o celebrarla, ahogarla o permitirle volver en una futura conjura humorística de un tipo semejante.

Caer en las trampas de humores que desatan risas problemáticas, puede, mediante el juicio est-ético y la reflexión a la que invita el (meta)humorismo, ser una forma de experimentar una caída a nivel subjetivo y sin mayores repercusiones sociales que luego podrá rechazarse para no caer de nuevo, de tal manera que podamos reencausar nuestra identidad, discurso y (re)acción en torno a anti-modelos que no queremos ver en nosotros mismos. Si el humor puede revelarnos ser esas personas que, francamente, preferiríamos no ser, puede también impulsarnos a cambiar.

Sea cual sea el modelo ético y estético que sigamos para evaluar una cierta invitación humorística, luego de tomar una posición en torno suyo, podremos defenderla y reexaminarla en un debate con otros, en lo que Habermas llamaría una acción comunicativa que va creando un consenso sobre lo que será o no una risa est-ética. Dada la importancia que tiene cada ciudadano/lector en ese proceso, resulta clave ejercitar el juicio y exponerse a textos complejos, sofisticados y ricos que desafíen, problematicen y desfamiliaricen esa risa que suele brotar de manera automática, generando un mayor espacio para la reflexión y la actividad del espectador. Esto último nos llevará, más adelante, a lo que llamaremos una re-educación del humor.

De lo est-ético a lo político

El humor, como hemos dicho, crea comunidades rientes y requiere de la complicidad entre el humorista y su público, así como del debate y participación activa

de los implicados. Uno lanza una bola y el otro debe cogerla y devolverla para que el juego continúe. Si alguno no lo hace, el juego termina.

En *Exit, voice and Loyalty*, el economista Albert O. Hirschman enumera las posibilidades que tiene alguien inconforme frente a una comunidad, sea esta el Estado, una empresa o el colegio de sus hijos (1-20). Puede callar, romper la relación o protestar para que sus inconformidades sean atendidas. Durante una dictadura, una democracia en crisis o una situación de violencia generalizada, los ciudadanos podrían salir de la relación con el exilio o con la indiferencia propia del que se abstiene de participar en asuntos políticos, sea absteniéndose de votar, de protestar en las calles o de ejercer cualquier otra manera participativa de hacerse escuchar. Si aún tienen sentimientos que los aten a la nación, podrán, en cambio, intentar participar y hacer algo por cambiar la situación.

El humor puede ser una de esas formas de pronunciar el inconformismo sin romper el pacto social con actos de violencia o sin deshacer la relación cayendo en la indiferencia o la parálisis de quien decide soportar la situación callado, así ello contribuya a perpetuarla. Frente a la comunidad riente que busca consolidar el humorista en torno suyo podrían existir las dos mismas posibilidades, de parte del público: la de ignorar la invitación humorística, no darse por aludido, irse (abandonar el libro o la película) no devolver la pelota con una (son)risa o manifestarse con un chiflido o una condena de desaprobación (“Eso no es chistoso”). Si el público se ríe y reproduce la forma de humor que se le propone, le dará mayor autoridad al humorista y más posibilidades de correr el riesgo de ir un poco más lejos. Si no nos hace gracia, podremos llamarlo a mesurarse, sofisticar, suavizar su humor o simplemente cortarlo en seco, menguando su capacidad

expansiva. Si el humorista se cree absolutamente libre para hacer chistes, encontrará que su público es quién mayor control podrá ejercer y en esa medida dependerá de su disposición a reírse o celebrar sus apuntes humorísticos. Un buen humorista requiere de un buen público capaz de celebrar sus buenos chistes, así como un buen Estado necesita de buenos ciudadanos. Ambos están ligados, un público crítico y capaz de protestar o cortar un mal chiste así como de unirse a uno bueno con su risa será también un grupo de ciudadanos con el criterio y la disposición suficientes para ejercer un mejor control sobre sus gobernantes. De ahí la importancia de educar el juicio humorístico y de paso la sensibilidad y la inteligencia para distinguir un buen chiste de un insulto o un acto de matonería o discriminación. Una buena manera de disenter en una democracia no puede darse por la supresión o control del Estado de formas de expresar el inconformismo como el humor, sino por medio del ejercicio del juicio en espacios como el arte y la literatura.

El humor: *a risky business*?

Cuando el humor se lleva al límite de lo políticamente correcto surge el debate de si debe ser regulado o si debe considerarse como lo único sagrado.¹⁸ Un buen ejemplo de ese debate se dio cuando *La virgen de los sicarios* fue llevada al cine y se oyeron voces moralistas que pidieron “sabotear” y “ojalá, prohibir” su exhibición en Colombia pues incitaba a la violencia.¹⁹ Casos como ese o el de las famosas caricaturas contra Mahoma que derivaron en protestas violentas y hasta en amenazas de muerte contra el caricaturista

¹⁸ Según John Morreall, en “The rejection of humor”(1989), desde Aristóteles y Platón, pasando por Hobbes hasta hoy se ha mirado con sospecha al humor y se le ha reprochado fomentar la irracionalidad, la evasión, la irresponsabilidad, la hostilidad, la anarquía y los sentimientos de superioridad de unos en contra de otros.

¹⁹ Germán Santamaría, “Hay que prohibir al sicario”, en <http://www.semana.com/nacion/articulo/prohibir-sicario/43947-3>.

demuestran que los censores tienen razón: el mejor humor, como el arte, es tan explosivo como peligroso. Sin embargo, es precisamente eso lo que lo hace un ejercicio de la libertad tan placentero como productivo: la forma en que, según Freud, sublima impulsos reprimidos y juega con los límites de lo que es permitido o prohibido, pero también su capacidad para fomentar ese juicio y reflexión que ya hemos comentado.

Cuando la risa explota puede herir, reproducir estereotipos o convertirse en detonante de discursos de odio y violencias simbólicas.²⁰ Sin embargo, la risa también puede ser una forma de resistir el poder, de lidiar con la tragedia, de seducir, curar o superar el trauma, extendiendo puentes hacia el “otro”, reconstruyendo el tejido social, la vida en comunidad y las identidades de grupos que logran reírse de sus penas, debilidades y de sí mismas, en general. ¿Qué hacer entonces ante los riesgos y posibilidades que entraña el humor? ¿Expandirlo, *retweetearlo* y convertirlo en *trending topic*? ¿Fruncir el ceño, limitarlo, regularlo y censurarlo? ¿Quién debería encargarse de ello? ¿El gobierno? ¿Una junta de censores? ¿Los críticos en la academia o en los medios? ¿Hollywood o yo? En la tesis, me inclino a sostener que los únicos, realmente, llamados a regular o expandir el humor son esos individuos que conforman el público primero con su juicio individual y luego con el debate que se produzca, a partir de este, en la esfera pública.

Para Freud el humor es una válvula de escape similar al sueño, donde los impulsos reprimidos por la adhesión (voluntaria o forzosa) al contrato social y los

²⁰. Craig, Zeilger, “Laughing our way to Peace or War” (*Journal of Conflictology*, 2010). Según Zeilger, los judíos se valieron del humor en los campos de concentración para tomar un poco de control sobre sus propias vidas, pero se habla menos de cómo en el genocidio de Ruanda un cierto tipo de “humor” fue utilizado por un grupo étnico en contra del otro, justificando el exterminio. Algo parecido ocurrió en Kenia, durante las elecciones presidenciales de 2007, cuando los chistes contribuyeron a escalar la violencia, en vez de contribuir a que la gente, en un entorno de extrema polarización, se tomara la política un sin fanatismos que deriven en violencias.

mandatos del superego pueden manifestarse, impidiendo que se rompa el equilibrio síquico del individuo y su adhesión al orden social. Según dice, los impulsos hostiles del ser humano sucumben desde su niñez individual así como desde una presunta época infantil de la civilización humana, a las limitaciones de una represión progresiva, semejante a la que se da con sus impulsos sexuales o el placer de disparatar. La represión de impulsos como el de la violencia es condición para la vida en sociedades civilizadas donde el Estado monopoliza el uso de la fuerza. Sin embargo, estas limitaciones y pérdida de “posibilidades primarias de placer” (53) dadas por la “labor represora de la civilización” (53) y su censura son muy violentas para el orden síquico del sujeto. Por ello, el individuo busca con el chiste tendencioso un medio de compensar esa renuncia y recuperar lo perdido, en una forma que le resulte aceptable a la sociedad en la que vive.

El humor sería, entonces, uno de los caballos de Troya más sutiles y efectivos para canalizar el disenso y sublimar unos impulsos violentos sobre ese cuerpo social que reprime al individuo. El humor sería, pues, una de las formas más refinadas y aceptables de ser subversivo sin salirse del presunto “pacto social”. Sin embargo, para que ello sea así debe tratarse de un cierto humor, un humor hecho arte, un humor estético y sofisticado en el que la forma aporte tanto o más que el contenido, pues de ser un humor directo u hostil como la burla llana sería un mero insulto, una forma desnuda de violencia que ni el agredido ni la sociedad, en general, tolerarían con buen humor, sino que podrían llegar a devolver con más violencia.

Dada, entonces, la represión que ejercen instituciones como el Estado sobre el individuo, cerrar las válvulas de escape del humor podría significar que éste no pueda sublimar sus impulsos violentos de formas civilizadas. Más vale, entonces, purgar las

violencias por medio de la risa que darle rienda suelta a nuestras fantasías sicóticas con un fusil de asalto.²¹ Disentir con la explosión de una buena carcajada que con una bomba.

El humor, una cuestión de estética, *my dear*

El humor que no solo produce hilaridad sino que cuestiona y problematiza al mismo humor, como argumento en la tesis, está estrechamente ligado a la estética y a los efectos que el arte puede tener sobre la sociedad, especialmente en tiempos de crisis como los de la guerra contra el narcotráfico en Colombia y México. El humor tiene la posibilidad no solo de producir risa y sorpresa, sino de refrescar la percepción y generar un extrañamiento como el que Victor Shklovsky concibió en el arte. También un cambio subjetivo como el que, en la misma línea, identificó Kant en el humor:

(El humor) significa el talento de poder ponerse voluntariamente en una cierta disposición de espíritu, en la cual todas las cosas son juzgadas de una manera totalmente distinta de la ordinaria (incluso al revés), y, sin embargo, conforme a ciertos principios de la razón, en semejante disposición del espíritu. (284)

Si para Freud los críticos han olvidado la estética al hablar del humor²² o para Doris Sommer “*aesthetics is a joke*”(29), podemos decir también lo contrario: que los críticos han olvidado el humor al hablar de la estética y que *el mejor humor es un arte*. Un arte capaz de deconstruir discursos, racionalidades, relaciones de poder, estereotipos, mitos y hábitos sociales, visibilizando lo que la rutina ha invisibilizado y abriendo

²¹ Esto es lo que en *La ley del fierro: el que primero mata gana*, del colectivo clown Ferro Negro, cuando un payaso al no encontrar trabajo ni una forma de desahogarse, termina convertido en una suerte de sicario que dispara desde su ventana, corrigiendo todo eso que habría podido corregir con su risa payasa.

²² Freud lamenta que los teóricos de la estética no hayan estudiado seriamente el chiste y la forma en que este, como el arte, extrae placer de los procesos síquicos jugando a romper esas reglas que reprimen los deseos. Rescata, también, lo dicho por K. Fischer en torno al chiste como “un juicio juguetón” y un acto libre cercano al de la libertad estética de la “observación juguetona de las cosas”, de la que no se demanda algún beneficio adicional al del gozo que produce su contemplación. (12)

horizontes de posibilidad para repensar lo que la habituación ha fijado como un orden natural. Incluido, el mismo humor que suele fluir sin mayores cuestionamientos.

El extrañamiento que genera el arte le devuelve al público la capacidad de sorprenderse con lo demasiado habitual o cotidiano, le da una nueva perspectiva, una mirada renovada para re-evaluar el mundo con ojos frescos, notar sus costuras, su artificialidad y reconocer que como construcción social es susceptible de ser intervenido, (re)(de)construido y transformado. El humor como el arte es una técnica que al jugar con las convenciones (al complicarlas, cuestionarlas, desafiarlas, desestabilizarlas, llevarlas al absurdo, etc...) tiene un efecto de extrañamiento que sorprende, al hacer de lo ajeno algo familiar o viceversa.

Ese extrañamiento coincide con lo que dice Henri Bergson sobre la risa como desautomatización de lo que va contra el vitalismo y la espontaneidad (17). El sujeto cómico es poseído por el automatismo, dados por la rigidez y la repetición de su conducta. La repetición es compulsiva como la de una máquina y el ser humano se enajena volviéndose más un autómatas o una cosa que un individuo. Se deshumaniza. El humor, como el arte para Shklovsky, le devolvería la vitalidad, espontaneidad y la humanidad en términos de libertad para actuar fuera de lo habitual o lo mecanizado, a ese sujeto al que la rutina cotidiana ha terminado por convertir en un autómatas para quien la vida parece algo predeterminado, en vez de un proceso susceptible de ser transformado mediante una toma de conciencia sobre la artificiosidad del mundo, una percepción refrescada y la acción que gracias a esta se puede emprender por fuera de las convenciones en función del cambio y la transformación individual y social. La risa puede no solo vencer el miedo al cambio y a lo desconocido, sino crear una distancia

sobre hábitos, ritos, convenciones e impulsos conductuales que de tanto repetirse se vuelven mecánicos e invisibles. Tomar distancia permitiría vislumbrar el mecanismo de esas prácticas sociales cotidianas que al estilo del taylorismo terminan convertidas en procesos que reproduce el individuo de forma automática, obediente y sin preguntarse mucho sobre ellas. El extrañamiento y desautomatización permitiría notar su artificiosidad y falta de necesidad, permitiendo vislumbrar nuevas salidas. El humor de los juegos de palabras permitiría, por ejemplo, notar la artificiosidad, arbitrariedad y materialidad del lenguaje, una de esas construcciones sociales que fluyen de boca en boca sin que los hablantes se detengan a pensar en él y en cómo este define asuntos tan trascendentales como su identidad y su representación del mundo. Algo semejante ocurre con el humor que juega con la lógica o con el humor que cuestiona al mismo humor como otra de esas prácticas sociales que, como veremos en esta tesis, pueden volverse automáticas por su repetido uso y que requieren de una desfamiliarización que las refresque y permita repensarlas.

Simon Critchley, desde la filosofía, sostiene que los chistes son anti-ritos que se burlan, se ríen, parodian o ironizan los ritos sociales (10). Son una oportunidad de notar la arbitrariedad de las convenciones, solemnidades y estructuras sociales y sentir una sensación de contingencia en ellas. Es darnos cuenta de que todas estas formas sociales a las que nos hemos habituado son las ropas del emperador desnudo. De ahí que para Critchley cierto humor pueda tener una función crítica radical y de que un verdadero chiste no solo pueda relajar, liberar, sino cambiar la situación. El mejor chiste, según él, cambia la percepción, la forma en la que vemos la realidad y se parece al ejercicio filosófico de permanente cuestionamiento de lo que entendemos por real o verdadero.

(36) Una actividad que, para él, consiste básicamente en un ejercicio de evaluar el mundo con ojos de extra-terrestre y que es precisamente lo que haría todo buen artista según Shklovsky y, claro, todo buen humorista, con la diferencia de que no se toman nunca tan en serio, no pretenden decir la última palabra ni ganarse un premio Nobel de literatura.

El distanciamiento del humor permite, como en el arte, refrescar la percepción, pero debe ser algo transitorio pues de ser permanente perdería su poder desfamiliarizador al convertirse en otro hábito e, incluso, en una anestesia permanente del corazón que derive en una ruptura con esa sociabilidad y compasión que, según Pirandello, caracteriza al humor. (266) En vez de anestesia el humor ligado a lo estético despierta la conciencia, involucra tanto a la razón como a las emociones, impulsa a la reflexión y está ligado a una cierta perspectiva artística dada al cambio, la fluidez y la flexibilidad. El humor posibilita formas nuevas de ver el mundo o aproximarse a él, con ojos frescos, en los que se juega con los centros, los órdenes, las verdades, se los baraja y re-baraja, sin buscar un fin último, un orden nuevo que los sustituya definitivamente, sino un proceso permanente de juego con las posibilidades y en el que no haya un solo objeto contra el que este se dirija (como puede ocurrir con la sátira militante), sino una multiplicidad de blancos que lo permean todo, incluido el mismo sujeto de quién surge esa visión. Frente a ciertas formas de humor, aquellas cuya ambivalencia, ambigüedad y sofisticación permite una gran diversidad de interpretaciones, debates y nuevas formas de percibir la realidad, podrá decirse que la estética es un chiste y el mejor humor un arte.

Doris Sommer ve en los efectos perturbadores la muestra del mejor humor: *“good Jokes have that tragicomic, double-dealing quality that sends you coming and going between disturbing effects”*(29). Esa perturbación de convenciones, hegemonías,

racionalidades, gramáticas y órdenes simbólicos, epistemológicos, sociales o políticos se daría de la mano de su estrecha relación con la estética, su poder desfamiliarizador y desestabilizante. A la luz de esto, podemos decir que esas formas de humor que ponen al mismo humor en cuestión, al llevarlo al límite, jugar con sus códigos e invitar al sujeto a preguntarse si debe o no reír, si debe considerarlo o no humor, generan una perplejidad, en donde no se sabe bien qué pensar o qué sentir. No es extraño entonces que un gran humorista como Pirandello encuentre en esa perplejidad un elemento clave del mejor humor y algo que lo diferencia de lo cómico, lo satírico y lo irónico. Por eso, dice que cuando se encuentra frente a una representación “verdaderamente humorística” su estado de ánimo es un estado irresoluta de conciencia, una perplejidad, pues se siente como entre dos cosas. Quisiera reírse, se ríe, pero la risa se turba y está obstaculizada por algo que surge de la representación (235). Al buscar la razón dice que esta va más allá y no se limita a una causa estrictamente ética, sino a una multiplicidad de causas indeterminables a priori, pero dentro de la cual identifica una como aquella que genera el sentimiento humorístico de lo contrario: “una especial actividad que la reflexión asume en la concepción de tales obras artísticas” (235-236).²³

En el caso de Colombia, donde la habituación a la violencia ha llevado a que el país se conciba a sí mismo como inevitablemente violento y en donde tanta exposición al horror termina normalizándolo, el humor puede contribuir a desautomatizar prácticas

²³ Contraria a la verdad, a los dogmas, a los sistemas definidos, coherentes, fijos y armónicos, la reflexión no establece nada por anticipado, sino que se produce como un proceso en el que van desfilando ideas provisionales que se contradicen o conjugan con otras sin que alguna de ellas deba imponerse como la definitiva o deba darse una suerte de síntesis final. El diccionario de la RAE define el verbo aquel como el acto de “Considerar nueva o detenidamente algo”, por lo que no debería sorprendernos que el humor se produzca por esa desfamiliarización ligada al arte

violentas, empoderar, fomentar la reflexión y a abrir otros horizontes de posibilidad. Y es que, en vez de sumirnos en la resignación, en la melancolía o en discursos fatalistas, una buena risa puede desenganchar de prácticas negativas como los discursos de odio, romper ciclos viciosos de violencia y mostrar la artificiosidad de construcciones culturales que se dan por sentadas, fomentando una cultura de resistencia y solidaridad, donde se refresquen sentimientos de empatía, se diluyan diferencias y se muestren los absurdos de confrontar la violencia con más violencia, sea esta material o simbólica.

La (des)habitación con el humor como forma de sobrellevar el horror

Sin embargo, los beneficios del humor no están dados y la misma risa como respuesta a diversas formas de violencia corre el riesgo de convertirse en demasiado habitual. El peligro de esa habituación es que la risa como respuesta al horror, en vez de ser esa anestesia momentánea del corazón, de la que habla Bergson, y ese distanciamiento del drama que requiere de un regreso al principio de realidad que impulse a la acción, se transforme en un gesto de indolencia que anestesie y desenganche de forma permanente, perpetuando la situación de violencia, impidiendo gestos de solidaridad frente a las víctimas y vaciando al humor de su carácter estético: es decir, de su capacidad para involucrarnos, plenamente, en la realidad a la que aluda una obra, en una oscilación entre lo sensible y lo racional, entre el distanciamiento y el acercamiento, entre la contemplación y la acción. Un ejemplo de un humor que desengancha, pero produce perplejidad ocurre en una escena previa a la del mimo, cuando el narrador letrado y el sicario son testigos de un accidente.

¡Qué espléndida explosión! Las llamas abasaron al vehículo malhechor pero Alexis y yo tuvimos tiempo de acercarnos a ver cómo ardía el muñeco. De lo más

de bien, como dicen aquí con este idioma tan expresivo. "¡Que una soda para apagarlo!" pedía a gritos un transeúnte imbécil. **"Y de dónde vamos a sacar una soda, hombre. ¿Acaso somos James Bond que lleva todo lo que se necesita encima?"** Déjelo que se acabe de quemar para que ya no sufra". Treinta y cinco mil taxis había en Medellín; quedaban treinta y cuatro mil novecientos noventa y nueve. (50, las negrillas son mías)

Resistir cotidianamente la violencia con humor puede llevar a que este se haga cada vez más oscuro, indolente y hasta violento, sin que podamos tener la distancia suficiente para percatarnos de ello y terminemos burlándonos como el narrador de esta escena incluso de los gestos de elemental solidaridad. Algo así, sospecho, ocurrió en Colombia por cuenta de tanta exposición a la violencia. Durante la década de los 90, cuando Medellín era la ciudad más violenta del mundo, hasta el lenguaje se tiñó de sangre y la ciudad llegó a ser rebautizada como Metrallo, en alusión a la metralla que disparaban en las calles por cuenta de la guerra contra el narcotráfico. Ante la inminencia de la muerte y bajo el disfraz del humor negro, los sicarios, por ejemplo, se valieron del parlache, una jerga que acuñó un sin fin de palabras para referirse a la muerte, de la que se nutre la prosa incendiaria de Vallejo para celebrarla y a la vez criticarla: "Chupar gladiolo", "oler a formol", "marcar calavera" o convertirse en "muñeco".²⁴

Otro ejemplo de ese humor sardónico que ha florecido, en Colombia, por tanta violencia fue el chiste que circuló tras el asesinato de 11 diputados secuestrados por la guerrilla de las FARC. El crimen coincidió con dos derrotas por goleada a la selección colombiana de fútbol y derivó en el siguiente chiste:

²⁴ Para más ejemplos véase, el *Diccionario de parlache*, de Castañeda y Henao (Medellín, La carreta editores: 2006) y para un estudio antropológico de la cultura sicarial el libro *No nacimos pa' semilla* de Alonso Salazar (Bogotá, Corporación: 1990)

“mataron a los 11 que no eran”.²⁵

¿Cómo juzgar un chiste como este que de alguna manera implica la sustitución de unas víctimas por otras, en un país donde ya un futbolista fue asesinado por cuenta de un autogol y en donde hay tan pocas manifestaciones de solidaridad con los caídos? ¿Cómo una forma de conjurar tanta violencia o como una cruel demostración de indolencia que perpetúe el horror? Según Alberto Salcedo, el chiste fue una manera común, en Colombia, de exorcizar los demonios de la violencia y la indignación (317) y algo que critica, incluso, el protagonista *Los ejércitos* de Evelio Rosero, otra de las novelas que aborda la tesis, cuando, en medio de una masacre, imagina el nuevo chiste que vendrá:

Estoy seguro que cuando levante el brazo y arroje la granada, solo por la fuerza que tendré que hacer para arrojarla, estallará en mi mano y reventaré, rodeado de niños. Dios sabe que **alguien en el pueblo se reirá de esto tarde o temprano: al estallar el profesor Pasos se llevó con él un buen número de niños...** (131)

Chistes tan problemáticos como el de los diputados o como las risas que en *Los ejércitos* terminan celebrando la violencia a costa de las víctimas, muestran que es fundamental, como lo permiten los textos literarios que estudio, poder distanciarse de la misma risa, desautomatizarla y reflexionar en torno a si esas formas de humor negro y esas risas que se han convertido en hábito tienen resultados positivos o, si por el contrario, contribuyen a celebrar, perpetuar y hasta fortalecer prácticas violentas.

Y es que con la risa de cada individuo hay una suerte de autorización que le permite a uno u otro tipo de humor fluir por entre los circuitos del orden simbólico, como un flujo vital y liberador o como una corriente correctiva, normalizadora y violenta. Reír o no reír significa hacerse o no parte de lo que yo llamo una comunidad riente y, en esa

²⁵ Citado en *La eternal parranda* de Alberto Salcedo. (Bogotá: Aguilar. 2011) 316

medida, comulgar con los valores estéticos, éticos y políticos que subyacen a esas formas de humorismo que invitan a reír. Insisto: dime de quién y con quién te ríes y te diré quién eres. ¿Te ríes en masa con el mimo del indefenso, te ríes del mimo y los burladores o simplemente no sabes si reír o no reír?

Sumarse con la risa o rechazar con el silencio o el reclamo una determinada invitación humorística podría implicar contribuir o no a perpetuar formas sublimadas de violencia que excluyan, normalicen o corrijan a otros grupos en función de fortalecer el ego del grupo que se ríe o unirse a una comunidad universal, fraternal e incluyente en donde la risa se dirija contra todos, en una suerte de danza macabra que se ría hasta de la muerte, como ocurre al final en *La virgen de los sicarios*, y bajo el entendido de que, al final, todos somos juguetes del azar. Seres con la grandeza de espíritu y de ánimo capaces de reírnos de nuestras mayores desgracias e, incluso, de nuestro propio ego. No en vano, el humor favorito de Freud es el que dirigen los judíos contra sí mismos.

Hacia una (re)educación del humor

Los textos literarios que estudia esta tesis pueden leerse como facilitadores de una educación que fomente un juicio metahumorístico cercano a aquel del que habla Kant en relación con la estética, con las diferencias que ya anoté. No se trataría, claro, de una instrucción autoritaria, vertical y moralista en donde el autor le diga a su lector cuándo es bueno reír o no, sino de una educación abierta y horizontal, en la que se abren espacios meta-humorísticos para que sea el mismo público quien asuma un rol activo y reflexione en torno a si la risa debe o no tener lugar y si lo que enfrenta debe ser o no considerado como humor.

Veamos una escena de *Manhattan*, donde Woody Allen, como Vallejo con la escena del mimo en *La virgen de los sicarios*, crea una de esas instancias meta-humorísticas que abren espacios para una (re)educación de la risa en el espectador. En un *talk show*, invitan a los amigos de una catatónica, que, pese a la evidencia, se niegan a considerarla catatónica, sino simplemente alguien silencioso. Escuchamos las risas del público en el set y, tal vez, nos reímos con los chistes de los presentadores, pero entonces la cámara muestra lo que ocurre en la sala de producción, donde Woody Allen en calidad de guionista tiene el siguiente diálogo con el director del show:

- Esto es realmente una vergüenza. Es tan antiséptico. No es cómo hablamos.
- No, no. No es antiséptico. Es material muy prometedor.
- No sé como lo ves prometedor. Es vacío.
- Quién discute más con la censura
- ¿Qué tiene que ver la censura con esto? Es vacío, no tiene sustancia.
- ¿No encuentras eso profundo?
- Es peor a que no sea profundo. No es gracioso. No hay una risa legítima.
- ¿Dónde ves la gracia?
- Mira al público.
- ¿Lo juzgas por la reacción del público? ¿Por una audiencia de TV? Esa audiencia fue criada por la televisión. Sus estándares han sido sistemáticamente rebajados a través de los años. Esas personas se sientan en frente a los sets y los rayos gama devoran los leucocitos de sus cerebros. ¡Renuncio!
- Relájate. Toma un sedante.
- No puedo escribir esto más. No quiero un sedante. Ustedes viven tomando sedantes, remedios.... Naturalmente eso les parece chistoso. Cualquier cosa les parecería chistosa. Deberían abandonar el show y abrir una farmacia.
- Estás siendo un necio. Relájate.
- ¡Renuncio! ¡Renuncio!

Como en *La virgen*, vemos acá el juicio humorístico tanto en la risa de un público poco sofisticado como en la reacción del mismo humorista que se queja de esa baja educación humorística que lleva a los espectadores a reír con asuntos que no merecen ser llamados humor. La escena muestra que no es, necesariamente, humor aquello de lo que se ríe la gente, como han intentado definir algunos al humor para zanjar la disputa sobre

su definición, olvidando que también puede ser ese carnaval frío del que habla Eco (*Carnival*, 8).

¿Quién no se ha sentido impulsado a reír cuando otros ríen, así no entienda el chiste? ¿Peor aún si el chiste viene de alguien con cierta “autoridad” humorística y con reputación de inteligencia aguda? Si los economistas hablan del *herd behaviour* para referirse al comportamiento en masa de unos agentes económicos que siguen a los otros en los mercados hasta que la burbuja explote y los devuelva a la dura realidad, o los científicos sociales lo aplican para explicar violencias irracionales como las que se producen en los linchamientos en eventos públicos, al pensar el humor podríamos decir que este corre el riesgo de funcionar de una manera similar: por imitación, sin conciencia de sus alcances, en escalada (es decir, de forma cada vez más violenta contra los que se dirige y con peores consecuencias), sin mayor información de lo que sucede y sin que ninguno de los que ríen lo planee o tenga mayor control de lo que hacen. Las comedias americanas, como el *talk show* de *Manhattan*, pecan de condescendientes cuando a un chiste le sigue una carcajada colectiva pregrabada que solo busca contagiar al espectador y decirle cuándo se debe reír, como si acaso él no fuera lo suficientemente inteligente para descubrirlo por sí mismo, sino solo el producto de una “educación” superficial de televisión. Un autómatas riendo, víctima de la era de la risa y su reproducción masiva.

En “humores” tendenciosos y risas inconcientes nos harán reflexionar las novelas que estudiaremos, al desautomatizar formas violentas o evasivas de reír que la gente, sedada, reproduce sin mayor conciencia y al producir momentos meta-humorísticos que las someten al juicio crítico de los lectores. Será entonces fundamental distinguir lo que significa una masa que actúa como un rebaño de ovejas convertidas en lobos para el

hombre como los que se ríen con el mimo de Vallejo o en unos televidentes anestesiados como los de *Manhattan*, de una comunidad riente formada por ciudadanos críticos, en donde más que actos de violencia o de ciega obediencia haya lugar para el diálogo y la búsqueda de puntos en común que se orienten hacia el fortalecimiento del grupo a través de la inclusión y el pensamiento crítico que posibilita el mejor humor.

El lector crítico frente a las invitaciones del humor sale fortalecido, tanto como ciudadano que es capaz de decidir si algo es digno o no de risa, si es estéticamente chistoso y si es ético seguirle el juego a uno u otro humor, como aquel que no se deja confundir por la descalificación de pretendidos humoristas que más parecen mercenarios del poder y los políticos de turno, que detentadores del espíritu humorístico en sus formas más festivas, vitalistas y críticas a todo dogma, poder o pretensión de verdad.²⁶

Un lector así, en vez de una censura o regulación impuesta desde arriba (por un gobierno o una autoridad en el asunto), es capaz de funcionar como contrapeso del poder enorme que llegan a tener los humoristas²⁷. Su poder está en el juicio crítico que lo lleva a reír o no reír. Sin su risa, el humorista no es nadie. Con su risa, el humorista sale fortalecido, su libertad de expresión se amplía y si logra contagiar al lector de ese mismo espíritu escéptico y crítico de su humorismo puede multiplicar el poder de reírse del poder, de no dar nada por sentado, de perder el miedo y abrir posibilidades para desafiar críticamente y, por vías civilizadas, los órdenes hegemónicos e incluso llegar a abrir

²⁶ Pienso acá en “humoristas” como el escritor y presentador de televisión peruano Jaime Bayly, quien fue invitado durante las elecciones presidenciales que disputaron en Colombia Antanas Mockus y Juan Manuel Santos, entre otros, a hacer un programa satírico en el que, a mi juicio, se dedicó a usar su “humor” a favor del estatus quo y los intereses de los más poderosos.

²⁷ Una buena puesta en escena de esto es la novela *Las reputaciones* del escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez, en donde gradualmente se va de la celebración del poder crítico de un caricaturista político a mostrar que a este también se le puede subir el poder a la cabeza, con el riesgo de cometer injusticias humorísticas y daños irreparables en la reputación de sus víctimas.

nuevos horizontes de posibilidad que permitan una constante transformación y revolución de lo que se va constituyendo en dogma.

Del humor como invento inglés a la melancolía como condena latinoamericana

Ya hemos visto las posibilidades y riesgos del humor, así como la necesidad de tener un público bien entrenado a la hora de reír o no y el papel que, en ello, tienen las instancias de metahumorismo. Ahora, veamos cómo ese don se le ha querido reconocer a unos y negar a otros, sin notar que el humorismo y la risa son fenómenos universales, como lo demuestran los chistes que se han encontrado de culturas tan antiguas como la Sumeria²⁸ o los estudios que identifican el origen evolutivo de la risa humana en los sonidos que producen otros animales como los chimpancés al hacerse cosquillas los unos a los otros y así fortalecer su empatía, sus vínculos afectivos y su sentido de comunidad o al usarlos como arma en contra miembros de otras manadas y forma diferenciación de su grupo (Morreall, 1987).

La palabra humor viene del latín *humoris* que significa “líquido”, “humedad” y que confirma lo que hemos dicho ya sobre ese carácter flexible, fluido y resbaladizo de un fenómeno que se escapa a todo intento de definición. El origen del concepto se remonta, al menos, a los griegos, cuando hace casi 2.500 años Hipócrates formuló su teoría sobre los humores corporales. Según pensaba el llamado “padre de la medicina”, para que alguien gozara de buena salud debía tener en equilibrio la proporción de los diversos humores del cuerpo: la flema proveniente del cerebro, la bilis amarilla del hígado, la

²⁸ “The world's oldest jokes revealed by university research” (*The Telegraph*, Julio, 2008) URL:

<http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/2479730/The-worlds-oldest-jokes-revealed-by-university-research.html>

negra o atrabilis del bazo y la sangre del corazón. Un exceso o defecto de alguna podría significar un carácter flemático, melancólico, colérico o sanguíneo, mientras un balance de estos líquidos, un buen humor. Sin embargo, es al satirista inglés, Ben Jonson (1572-1637), a quien se le atribuye el primer uso de la palabra humor para referirse aquello que produce risa, mientras que fue el surrealista francés Breton el que acuñó el término humor negro en una antología que llevó dicho nombre. Aunque Bretón vio a México como la tierra del humor negro, la mayoría de escritores que incluye son ingleses o franceses. De ahí, que se considere al humor como un invento inglés y al humor negro como el de esos viejos amigos del *spleen*, condenando a los otros al malhumor.

Para notar lo anterior, basta pensar en la alabanza que hace Cortázar del humor inglés en oposición a su lamento por la falta de humorismo en Latinoamérica. Esto, cuando en una entrevista con Saúl Yurkievich, cuenta que desde que comenzó a escribir, el humor habría estado ligado a lo que escribía, pues la literatura española le parecía tediosa y pesada y, en cambio, era seguidor de la anglosajona. Desconociendo el humorismo no solo de la cultura popular (el choteo cubano, el mamagallismo colombiano, el relajo mexicano o las payadas gauchas), sino de escritores de la talla de Cervantes, Borges, Macedonio o Gironde, Cortázar dice que “El sentido del humor es un invento y una propiedad de los ingleses” y que en “América Latina hay una tendencia a la solemnidad que acartona y quita ductilidad” (152).²⁹

Roberto Bolaño sigue ese patrón, décadas después, y se lamenta por lo mismo. La diferencia entre los dos es que mientras el primero se quejaba de una ausencia en general,

²⁹ Contra esto puede verse el estudio de Manuel Núñez Negrón, *Políticas del humor*, sobre la sátira en el Siglo XIX, en Lizarde, Palma y Machado de Asís; o el humor en *El Martín Fierro* o en la obra de satiristas como Montalvo y José Antonio José de Irisarri o de Martí, Darío, Gutiérrez Nájera o Silva.

el segundo la ubica en los llamados clásicos que, según él, “sacrificaron el humor en aras de un romanticismo cursi y de textos pedagógicos o, en algunos casos, de denuncia, que mal resisten el paso del tiempo y que si se mantienen es por un afán voluntarista de bibliófilo, no por el valor real, el peso real de esa literatura.”³⁰ Sin embargo, ambos realzan la importancia y la necesidad de un humorismo en la literatura latinoamericana. El primero, frente a la excesiva solemnidad de la Revolución Cubana y, el segundo, desde un tiempo de desencanto, pero en el que aún así Bolaño recomienda releer al “peligroso” Swift pues, aunque abofetea a sus lectores y no los deja dormir, es clave “si no queremos ser esclavos”. (168) El humor, además de liberador, refresca la vida y libra del tedio pues, dice, que cuando leyó a Wilcock este le “devolvió la alegría, como sólo pueden hacerlo las obras maestras de la literatura que al mismo tiempo son obras maestras del humor negro”(151) Lo curioso es que pese a reconocer el humor negro de Wilcock y afirmar que el humor, tímidamente se instaló en la literatura latinoamericana en el siglo XX (225), no reconoce, salvo en Nicanor Parra, Borges y Bioy mayores ecos de humorismo y, al contrario, llama “tontos graves” a poetas como Paz y Huidobro por una ausencia de humor que resulta ser una cómoda máscara, la máscara pétrea (225). Esto desconociendo, los ecos de risas y los juegos de lenguaje de Altazor o a otros vanguardistas como Girondo, en los que el humor es medular.

La sordera frente a la risa va aún más atrás y la veremos, al hablar de México, en la resistencia de intelectuales como el sociólogo Julio Guerrero o el filósofo Samuel Ramos para reconocer el humor tanto en su literatura como en la forma de ser de pueblos

³⁰ Para Bolaño, “en la Latinoamérica rural, provinciana, el humor es un ejercicio en decadencia y que sólo vuelve a renacer con la llegada masiva de los emigrantes de principios del siglo XX (225).”

a los que condenan a la trampa de la melancolía. Si Guerrero identifica una tendencia en el mexicano a la melancolía que extingue cualquier risa o humorismo vitalista, Ramos sostiene que este “Es susceptible y nervioso, casi siempre está de mal humor y es a menudo iracundo y violento” (En Manguía, 24) y agrega que si se ríe lo hace con un “aticismo duro y malévolo” que solo busca “reír del prójimo”. El mexicano, según esto, además de no poder tener la capacidad de reírse de sí mismo, usaría la risa como burla y arma violenta que compense su impotencia y ese complejo de inferioridad que se le ha diagnosticado a la mayoría de pueblos latinoamericanos.

Los intelectuales mexicanos no son los únicos que le han negado la risa a su pueblo. Mariátegui olvida la ironía del Inca Garcilaso, el espíritu lúdico de figuras míticas, liminales y con aire de *tricksters* de manuscritos como el código Huarochiri, los Huaynos alegres e historias de la oralidad incaica como *El cuento del pongo* que recoge Arguedas. Por ese inexplicable olvido se lamenta, en su libro *Literatura y estética*, de la ausencia de un humor, de un espíritu festivo y lúdico como el que sí reconoce en dadaístas y otros vanguardistas europeos que irradian el vitalismo propio del que cree que *la vita è bella*. Frente a la afirmación de Luis Alberto Sánchez de que la poesía peruana no es triste sino melancólica, agrega Mariátegui:

No es cierto que nuestra gente sea alegre. Aquí no hay ni ha habido alegría. Nuestra gente tiene casi siempre un humor aburrido, asténico y gris. Es jaranera pero no jocunda. La jarana es una de las formas de su astenia. Nos falta la euforia, nos falta la juventud de los occidentales. (63)

Su lamento se parece al de Cortázar en que idealiza lo europeo, al punto de quejarse de que la “joven tierra sudamericana”, con un pueblo más asiático que europeo,

sea realmente vieja y cansada al lado de la “anciana Europa”. El asunto es de la psicología de un pueblo y se nota cuando se confronta un ambiente con el otro:

El europeo tiene una espontánea aptitud orgánica para creer que la vida es bella; nosotros para suponerla triste, aburrida, pesada. “*La vita e bella e degna di essere magnificamente vissuta*” dice D’Annunzio y su frase refleja el optimismo de su pueblo apasionado, voluptuoso y panteísta. (63)

Nosotros, en cambio, no entendemos esa efusión, esa plenitud con la que el europeo se entrega al placer, la fiesta, la alegría y la vida, sufrimos de una embriaguez “melancólica o pendenciera”, en la que “los borrachos, sin saber por qué, lloran o riñen” y nunca podremos comprender el “valor eufórico del cielo azul” pues “hasta la voluptuosidad, hasta el placer son aquí un poco malhumorados y descontentos. Y el amargo quejido de Mariátegui, que poco parece contribuir a que las cosas sean de otra manera, no termina e insiste en condenar a los sudamericanos a ser gente regañona, amargada, agri dulce, “casi siempre fastidiada, desalentada, nostálgica”, que vive en un ambiente pesado donde “flotan los chistes sobre una laguna enferma, sobre una palude de tedio”. Peor aún, ni siquiera la tristeza superficial e insípida del peruano logra la profundidad de los escritores de Europa, por donde el paso de una “gélida ráfaga de pesimismo y de desesperanzas” se refleja en un humorismo y escepticismo relativista como el de Pirandello, en el que se dibuja “la sonrisa de un alma desencantada” o una desesperanza trágica wertheriana. No, la poesía peruana, sentencia:

no ha destilado, por eso, el acre zumo, las “gotas amargas” de la poesía de José Asunción Silva; las raíces de la melancolía criolla, sobre todo de la melancolía limeña, no son muy profundas ni muy excelsas. Sus gérmenes son la pobreza, la anemia, la limitación, el provincianismo del ambiente. (Mariátegui, 63-64)

Colombia no es la excepción al prejuicio melancólico latinoamericano. En la *Melancolía de la raza indígena* (1972), por ejemplo, Armando Solano³¹, en busca de la identidad nacional colombiana, condena al pueblo a una melancolía que va en contravía del candor de esos europeos que sí pueden vislumbrar un mejor futuro³²:

El indio nada espera de la vida. Nada que no sea adversidad y sufrimiento. Y nada le inspira tanta desconfianza como la oferta de una alegría... Tristes, silenciosas y pesimistas son todas las razas orientales, de donde la nuestra se ha desprendido... Los nuestros se sienten impelidos por un soplo de muerte hacia el oscuro abismo... **...No hay en nuestra raza característica más persistente que la melancolía...** Otras razas que se creen a sí mismas superiores y a las cuales nosotros también les rendimos un tributo irracional, poseen una dosis de candor, de simple infantilismo, que les permite asistir al espectáculo del mundo con la ingenua admiración de un eterno amanecer. Pero los nuestros, desencantados... han horadado la corteza agradable de la vida... (25-35, las negrillas son mías).

¿Gravedad del indio? ¿Seriedad del castellano? Las críticas se olvidan de Cervantes, Quevedo, la picaresca, de los “graffitis” en Tenochtitlan y su juego humorístico con Cortés, de las payadas de los gauchos, verdaderos juegos humorísticos de toma y dame, del tono lúdico y festivo de un Popol Vuh donde se escuchan las risas de los hermanos que burlan a los dioses de Chibalba. El origen de la palabra humor podrá ser inglés, pero el fenómeno no es exclusivo de Occidente.

Así como se le niega la risa a fanáticos como los terroristas, es ya un cliché decir que el humor es un invento inglés o que el suyo es el más sofisticado, y negar que otros

³¹ Solano, pese a caer en un esencialismo propio de esa época dada al positivismo, es uno de los precursores, en Colombia, del indigenismo, alguien que busca la identidad nacional en lo más profundo de pueblos campesinos e indígenas, “en el corazón del la gleba” (7)

³² Luis López de Mesa no se queda atrás y también refuerza el imaginario melancólico del pueblo colombiano: “Este aire, tan bien estructurado en el bambuco y en el pasillo, es lo que constituye el germen de la música colombiana. Ritmo en el que el alma nacional vierte sus variados sentimientos, principalmente melancólicos, como la raza india que lo impone a través del criollismo que hoy continúa y representa”. (197, citado en Páramo Bonilla)

pueblos tengan un verdadero humor, aduciendo que en cambio apenas exhiben un espíritu satírico, dado por su afán de contrarrestar su sentimiento de inferioridad o su impotencia, por medio de la sensación momentánea que, según Hobbes, se genera por la superioridad del que se ríe de los demás. Un Yo, un ego fortalecido, una identidad a prueba de balas y dardos satíricos, generaría la seguridad suficiente para poder reírse de sí mismo y hacer alarde de un sentido del humor en el que el Yo es el primero en ser su blanco. Esa misma denuncia de muchos intelectuales sobre un complejo de inferioridad latinoamericano podría explicar por qué ha sido común su idea de que carecen de sentido del humor, sostenida no solo por los críticos, sino por los mismos escritores, pero probablemente no por esos ciudadanos que se ríen a diario.

Como veremos en esta tesis, lo que parece haber no es una ausencia de risas y humor en una cultura Latinoamericana en la que además de mucho humor hay instancias de reflexión meta-humorística, sino una falta de resonancia en la solemnidad de una crítica que, tal vez, por no pecar de frívola, superficial o poco seria y defender a ultranza la validez y relevancia de su campo de estudio, ha pasado muy deprisa por el humorismo, un elemento tan o más importante que el lado trágico, melancólico y doloroso de las voces que nos llegan de lo más lejano de nuestra larga historia de opresión, violencia y colonización, ya que son eco de la resistencia y la obstinada lucha por sobreponerse a realidades que, de no ser por la risa, podrían sumirnos en la desolación.

¿De dónde vendrá tanta solemnidad al abordar la literatura latinoamericana? Munguía, trae a cuento una cita de Bergson que desde el margen del pie de página, resuena como una risa de esa excesiva solemnidad con la que los críticos solemos ahogar el placer del texto, con nuestros anti-climáticos juicios críticos de sesudos académicos:

...es un hecho notable que cuanto más dudosa es un arte, quienes a ella se dedican tienden tanto más a creerse investidos de un sacerdocio y a exigir que los demás se inclinen hacia sus misterios. (148)

De esa misma solemnidad del crítico se burla García Márquez, cuando Plinio

Apuleyo le pregunta por qué siempre habla con ironía de los críticos y este le contesta:

Porque en general, con una investidura de pontífices, y sin darse cuenta de que una novela como Cien años de soledad carece por completo de seriedad y está llena de señas a los amigos más íntimos, señas que sólo ellos pueden descubrir, asumen la responsabilidad de descifrar todas las adivinanzas del libro corriendo el riesgo de decir grandes tonterías. (104)

Los críticos, parece, nos hemos dejado llevar por la pesadez de un marxismo malhumorado que ha despreciado el humor por considerarlo simplemente otro opio del pueblo o nos hemos tomado muy en serio los mandatos de Carreño y, en vez de reírnos con los absurdos preceptos de su anticuado manual de urbanidad, parecemos seguirlos al pie de la letra, como cuando corrigen la risa, con preceptos que generan carcajadas³³. Y es que un lugar común en la crítica es menospreciar al humor como un elemento de evasión y mero divertimento. Un gancho comercial, un anzuelo, como los que se anuncian en las solapas de los libros elogiando el gran sentido del humor del autor, bien sea para vender la obra o para “enseñar deleitando”. El humor allí jugaría un mero rol decorativo, a la manera de una salsa dulce que se le añade a un platillo carnosos que de otra forma sería difícil de digerir o una función moralista que se rechaza de plano por un didactismo que se ve más como panfletario, reaccionario o propagandista que como artístico. Así mismo, el permanente cuestionamiento desde dentro y fuera del arte, acerca de su valor social, de su compromiso, de su relevancia, impulsa a los defensores del

³³ Dice la urbanidad de Carreño: “Son actos enteramente impropios y vulgares: reír a carcajadas o con frecuencia...” “Es intolerable la costumbre que llegan a contraer algunos de hablar siempre en términos chistosos y de burla; y más intolerable todavía la conducta de aquellos que se esfuerzan en aparecer como graciosos.” (115)

campo a poner especial énfasis en los aspectos más “serios”, trascendentales y grandilocuentes de los artefactos culturales que estudian, así como a darle una mayor visibilidad a los que lidian con asuntos “mayores”, desconociendo o marginando esa especial forma de acercarse a la realidad, bajo el elástico, fluido y esquivo humor. Esa tendencia solemne y malhumorada de la crítica se ha reflejado en un canon que margina artefactos culturales que considera meramente humorísticos y en el silenciamiento de risas que atraviesan textos canónicos en los que se estudian y realzan más sus elementos “serios”, filosóficos, políticos, trascendentes y profundos que esas risas que podrían obedecer a un humorismo tan o más serio, filosófico, político, trascendente y profundo, si reconocemos todo el potencial que otros teóricos, como los citados, le exaltan.³⁴

La obviedad con que en algunos casos se presenta el humor en una obra o autor (pensemos en *Don Quijote* o en *Cien años de soledad*, por ejemplo), contribuye también a que pase desapercibido ese elemento fundamental como objeto central de estudio. Se suele mencionar de pasada un rasgo satírico, irónico o paródico, sin preguntarse demasiado por el rol que este ocupa en la obra o por los comentarios meta-humorísticos que se hacen, cuando se trata, desde luego, de decisiones, rasgos, marcas o huellas autoriales que cambian el sentido de forma “dramática” bajo la forma humorística.

Como respuesta a la sordera crítica frente a la risa y esa condena a la melancolía que le niega a Latinoamérica el don del humor, esta tesis abordará artefactos artísticos colombianos y mexicanos, principalmente novelas, en donde no solo hay una presencia significativa de elementos humorísticos, sino donde se defamiliarizan el humor y la risa

³⁴ A diferencia del humor en la literatura inglesa, el humor en la literatura latinoamericana es un terreno que apenas empieza a captar la atención seria de la crítica. Sobresalen el libro de Dianna C. Niebylski, *Humoring Resistance* (2004) y *La risa en la literatura mexicana* (2012) de Martha Elena Munguía que busca abrir el estudio de la risa en una literatura ahogada por la tragedia, el melodrama y el llanto.

y se generaran momentos (meta)humorísticos en los que el público no es un mero espectador pasivo sino, valga la redundancia, un actor activo que mediante un juicio estético dirigido al objeto de una posible risa se pregunta si debe o no reír, y si esa risa es universalizable o no, interesada, correctiva y socialmente productiva, entre otras de las preguntas que su conjuro puede entrañar.

Hay una extensa literatura sobre la violencia en México y Colombia, pero esta se enfoca, en su mayoría, en la violencia material y no tanto en las formas en que la sociedad resiste o reproduce el horror a través de estrategias como el humor. La tesis, además de abordar la violencia desde el humor, muestra que, tanto en la literatura de Colombia como en México, el humorismo no solo ha sido un elemento clave para resistir la violencia, sino que ha sido problematizado a nivel metahumorístico como respuesta al horror. En vez de condenar a las expresiones culturales latinoamericanas a la melancolía, al desastre y la tragedia, la tesis recupera los lados humorísticos de textos que suelen ser leídos desde el punto de vista de su dimensión trágica. Obras que, además, tienen una capacidad para pensar, criticar y desautomatizar el humor y la risa desde adentro, fomentando una educación humorística, basada en el rol activo de un lector, capaz de ejercer la libertad de decidir si se ríe o no.

El primer capítulo de la tesis explora el humorismo en tiempos de efervescencia revolucionaria, cuando los escritores latinoamericanos se vieron ante la disyuntiva de empuñar las armas o la pluma y ante las sospechas de quienes vieron en el humor y la fiesta una forma de evasión reaccionaria y ambigua. Argumento que frente a la radicalización de la Guerra Fría y a la exigencia de alinearse con uno u otro bando y en contra del prejuicio de que el latinoamericano es un ser melancólico incapaz de reír,

escritores como García Márquez o Cortázar encontraron en el humor la mejor forma no solo de negociar con las limitaciones de expresión que se les imponían sino de contribuir a la revolución. Esto por medio de la liberación subjetiva que el humor permitiría en lectores capaces de reírse de cualquier dogma o verdad, incluidas las de la misma Revolución y así liberarse de diversas formas de violencia simbólica, sin tener que recurrir a violencias de otro tipo.

Me enfoco principalmente en *Cien años de soledad*, para ver cómo García Márquez responde tanto a las exigencias de la Revolución como a la presión que, a nivel nacional, se ejercía sobre los escritores para que escribieran sobre la llamada Violencia que desató el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán. En ese capítulo, sostengo que más que el llamado “realismo mágico”, es un humor vitalista, lúdico y carnavalesco lo que define el arte poética de García Márquez como el mejor antídoto contra el miedo, la melancolía y la violencia. Esa literatura que él, mismo, llama en *Cien años*: “el mejor juguete que se han inventado para burlarse de los demás”. Argumento que dicho humor, en estrecha relación con el juego y lo carnavalesco, reúne a una comunidad riente que desde el margen se ríe de lo hegemónico, empodera a la sociedad civil, revitaliza a cuerpos individuales y sociales afectados por la melancolía, el trauma o la fragmentación e imagina nuevos horizontes de posibilidad ligados a una celebración vitalista de la existencia. Muestro que ese humorismo como forma de liberación combatió la melancolía a la que se le había condenado al ser latinoamericano y fomentó un espíritu de rebeldía festiva que tendría mayor trascendencia en las generaciones siguientes. Sin embargo, también hago la salvedad de que, por otro lado, contribuyó a consolidar ese otro

estereotipo que oculta la violencia que denuncia la obra: el del latinoamericano que vive de fiesta y baila, así el mundo se le venga encima.

El segundo y el tercer capítulo se enfocan en Fernando Vallejo y Evelio Rosero y en el humor amargo que se produce tras el desencanto de ver frustrada la realización de las utopías revolucionarias, en el contexto colombiano, durante el recrudecimiento de una violencia ligada a viejos odios partidistas, pero avivada por la consolidación del narcotráfico como forma de ascensión social, el surgimiento de grupos paramilitares y la corrupción del ideario revolucionario de una guerrilla que secuestra, trafica y masacra, entre risas, fiesta y hasta música de gaitas. Argumento que el humor y la risa tienen un rol central en sus literaturas, pues no solo afloran como forma de paliar la violencia o de resistir y desafiar a los poderosos, sino que se les lleva a límites más allá de lo políticamente correcto, suscitando en el lector toda una reflexión metahumorística en torno a su papel frente a las violencias narradas. Si bien sostengo que el humorismo de Vallejo y Rosero se trata de un humor desencantado y que critica el humor festivo que convive alegremente con la violencia, debo ver que también se muestra como una alternativa resistente para superar la melancolía, la pasividad y el miedo e, incluso, el trauma. Esto, en oposición a quienes ven en obras sobre la violencia colombiana la perpetuación de discursos desesperanzadores del desastre que no dejan espacio para imaginar ninguna salida.

De la obra de Vallejo me concentro en *La virgen de los sicarios*. Defiendo la tesis de que Vallejo, mediante el performance de una voz desbordada e inestable que parodia hasta el extremo discursos de odio bajo el disfraz de los sarcasmos, crea una trampa humorística. Una trampa que tienta al lector a reír, aun en contra de sí mismo, y

luego a preguntarse por su propia risa, bien sea como una forma de elitismo intelectual y una voluntad de poder o como una manera de sumarse a los que buscan en la risa trascendente una tabla de salvación para no ahogarse en el naufragio de una existencia abocada al desastre.

En cuanto a Evelio Rosero me enfoco en su novela *Los ejércitos*, donde sostengo que diversas formas de risa se ponen en escena y suscitan un cuestionamiento metahumorístico. La novela denuncia la risa violenta y dirigida a crear pánico de los llamados “actores del conflicto”, así como la risa indiferente a las miserias ajenas de los sobrevivientes y las diferencia de la risa trascendente de víctimas, como el protagonista. El humor es sujeto al juicio crítico del lector, desde ese mismo epígrafe que se pregunta: “¿No habrá ningún peligro en parodiar a un muerto?” Cada lector deberá decidir con qué comunidad riente se identifica: si se contagia de las risas violentas de esos hombres armados que, riéndose de sus víctimas, secuestran, violan y masacran a diestra y siniestra, si aplaude los chistes indolentes que brotan casi de manera espontánea, entre los sobrevivientes a costillas del dolor ajeno o si admira la forma en que las víctimas son capaces de reírse no solo de sus verdugos, sino de sí mismas y de sus flagelos. Esas risas que resuenan en el texto servirían como espejo extrañado de aquellas reacciones inquietantes frente a la exposición a tanta violencia que llamamos “humor negro”. Un humor que, según Bretón, se sobrepone a la tragedia, fingiendo que el dolor le genera placer y que, en Colombia, hemos celebrado como una respuesta típicamente colombiana a los horrores cotidianos, sin mayor reflexión sobre sus consecuencias. *Los ejércitos* delata la violencia de las risas con las que los armados acompañan sus matanzas, la indolencia y crueldad de quiénes se ríen de la miseria ajena y la grandeza de espíritu de

esas víctimas que sustituyen los deseos de venganza, por un humor que sane el trauma, busque otras salidas al ciclo vicioso de violencia, reúna a la comunidad fragmentada y la eleve, más allá de la victimización, como un modelo a seguir. De ser un narrador que se ríe a costa del dolor ajeno, Ismael pasa a ser uno que se ríe de sus verdugos, de sí mismo y sus desgracias.

El cuarto y último capítulo se enfoca en ese México contemporáneo del que se ha dicho se ha “colombianizado”, por cuenta de la guerra contra el narcotráfico. Exploro cómo el humor allí, de una forma cercana a la colombiana, se ha ido tornando más y más oscuro con el recrudecimiento de la violencia, corriendo el mismo riesgo de convertir la anestesia momentánea del corazón, propia de la risa, en un estado permanente de indolencia. Me centro en el cuestionamiento que hacen Luis Estrada y Juan Pablo Villalobos, desde el cine y la literatura, tanto de la situación social como del humor negro, del cantinflismo evasivo que se ha convertido en un mito de lo nacional y de esa risa festiva que hace de las peores tragedias un motivo de fiesta, una evasión que le conviene a las clases dominantes o una máscara que evade el sentimentalismo e imposibilita una empatía por el otro, mientras la violencia campea y el país se derrumba.

La obra de Villalobos delata el machismo de una risa que es máscara para evitar mostrarse débil o sentimental, imposibilitando hacer un duelo que permita superar la melancolía que embarga al protagonista como una víctima más de alguien que ha sido expuesto a tanta violencia y que no logra hacer un duelo. Frente a esa risa que enmascara una mezcla de machismo y trauma, permite entrever la posibilidad de (re)educar y repensar la risa. Estrada, por su parte, lleva el humor negro al extremo, produciendo tales excesos de violencia e hilaridad que la risa termina ahogándose en la garganta del

público, sin que se produzca una catársis plena y, en cambio, sí se estimule una reflexión en los espectadores sobre la (im)propiedad de su risa frente al contexto infernal que la produce.

Para concluir esta introducción, detengámonos en una reflexión metahumorística, a cargo de Woody Allen, cuando en *Crimes and misdemeanors* un cineasta dice lo siguiente sobre la tragedia y la comedia,:

There is so much tension, misery and crazyness, here. And I think, that is the first part of comedy. But you got to get some distance, from it. (...) The thing to remember about comedy is that if it binds it's funny, if it breaks it's not funny. You got to get back from the pain. (...) A bunch of kids asked me at Harvard, what is comedy? ... I said, comedy is tragedy plus time.

Gracias a las buenas preguntas de los estudiantes en Harvard, el director nos enseña que la comedia necesita sumarle tiempo a la tragedia. Sin embargo, el problema no es tan sencillo y las obras que estudio en la tesis muestran que, en países como Colombia o México, la avalancha de violencias cotidianas no da respiro y para soportar tanto dolor no queda otro camino que buscar en el humor una válvula de escape. En medio de esa avalancha de violencias florece la risa antes de tiempo, e incluso entre el fragor de la guerra, haciendo que la anestesia del corazón corra el riesgo de terminar siendo permanente. Esa risa precipitada nos permite seguir hacia adelante, pero tiene, al menos dos problemas: 1. En esa huida riente, dejamos a los caídos atrás y, en vez de acompañarlos en su dolor, los abandonamos e incluso le restamos trascendencia a sus padecimientos distanciándonos de su drama. 2. La anestesia al corazón y el afán de fuga nos impiden detenernos en la pérdida, reconocer el evento traumático, hacer un duelo y sanar las heridas. Al contrario, la risa se nos convierte en una forma de negación del nivel de la tragedia y en una evasión que impide tomar cartas en el asunto para que la historia

no se repita. Así, fingiéndonos fuertes y distanciados del drama, seguimos bailando entre los cadáveres, sin notar que esa indiferencia termina siendo, como lo apuntan las novelas de Vallejo y Rosero, cómplice de la perpetuación del drama.

Tragedia más tiempo es igual a comedia, sí, pero comedia sin tiempo podría terminar siendo la perpetuación de la tragedia. Reír o no reír, dónde, cómo, de quién, con quiénes y en qué momento, esa es la cuestión.

De la revolución (mal)humorada o el humor y otros demonios

“Solo la violencia ejercida por el pueblo, violencia aclarada y organizada por la dirección, permite a las masas descifrar la realidad social, le da la clave de esta. Sin esa lucha, sin ese conocimiento en la praxis, no hay sino carnaval y estribillos.” Frantz Fanon

“La revolución es una fiesta.” Alfredo Bateman, líder guerrillero del M-19

Tras un fraude electoral, el coronel Aureliano Buendía opta por todas las formas de lucha pues: “Lo único eficaz es la violencia”(120). La sentencia no es casual. *Cien años de soledad* se publica en 1967, en tiempos revolucionarios que exigían decidir entre empuñar la pluma o el fusil y se defendía el uso de la violencia como la única forma real de liberación³⁵. Movidio por un impulso revolucionario, el coronel promueve treinta y dos levantamientos y los pierde todos, escapa a catorce atentados y se convierte en un héroe mítico.³⁶ ¿Todo para qué? Lo único que le queda de la violencia, ese método tan eficaz, es un puñado de derrotas, una calle con su nombre y una muerte solitaria.

Paralelo a la violencia narrada aflora un humor carnavalesco que subvierte las gestas épicas de todo aquel que empuñe las armas y ponga en juego el mamagallismo festivo que celebra la novela. Tan pronto el Coronel sale de Macondo a extender su revolución deja encargado a Arcadio, pero el poder se le sube a la cabeza y el antiguo profesor termina convertido en un tirano y en un objeto perfecto de la burla:

³⁵ Teóricos de la época como Fanon sostenían la legitimidad del uso de la violencia en sociedades subyugadas por un (neo)colonialismo que no reconocía al esclavo si este no se hacía escuchar por medio de la agresión al amo.

³⁶ Según García Márquez, el coronel Aureliano Buendía está inspirado en el general Rafael Uribe Uribe, pero ello no significa que no pueda también reflejar a otros como Fidel Castro, quien también se sobrepuso a múltiples atentados, pero no a la soledad de la vejez.

Para que nadie pusiera en duda la severidad de sus propósitos, mandó que un pelotón de fusilamiento se entrenara en la plaza pública disparando contra un espantapájaros. Al principio nadie lo tomó en serio. Eran, al fin de cuentas, los muchachos de la escuela jugando a gente mayor. Pero una noche, al entrar Arcadio en la tienda de Catarino, el trompetista de la banda lo saludó con un toque de fanfarria que provocó las risas de la clientela, y Arcadio lo hizo fusilar por irrespeto a la autoridad. (...) Cuando Úrsula irrumpió en el patio del cuartel, después de haber atravesado el pueblo clamando de vergüenza y blandiendo de rabia un rebenque alquitranado, el propio Arcadio se disponía a dar la orden de fuego al pelotón de fusilamiento. (...) Antes de que Arcadio tuviera tiempo de reaccionar, le descargó el primer vergazo. (...) Azotándolo sin misericordia, lo persiguió hasta el fondo del patio, donde Arcadio se enrolló como un caracol. (...) Los muchachos del pelotón se dispersaron, temerosos de que Úrsula terminara desahogándose con ellos. Pero ni siquiera los miró. Dejó a Arcadio con el uniforme arrastrado, bramando de dolor y rabia... (126-127)

La risa brota por la justicia cómica con que Úrsula castiga los abusos que comete Arcadio por no saberse reír de sí mismo y sufrir la rigidez de quien impone su autoridad incluso a costa del derecho a dudar. Los muchachos, como reflejo de esos barbudos a los que seducen los cantos de una épica guerrillera, son rebajados a niños que juegan a hacer la guerra, pero que huyen, cobardemente, cuando llega mamá y azota su hombría.

¿Significa esta burla una huella cómica que nos permita pensar que, frente a la disyuntiva de empuñar la pluma o el fusil, la novela opta por la renuncia a las armas? ¿Existe algún otro camino para contribuir a la liberación, sin perder el humor y la vida en el intento? Hay otro juego que, veremos, contrasta con el de la guerra y que servirá como el arte poética que ilumine la escritura de García Márquez: el juego literario en el que se enfrascan Gabriel y sus amigos, al final de la novela, y al que conciben como el mejor invento que se ha creado para burlarse de los demás. ¿Pero qué tiene que ver ese juego con la guerra o la revolución? ¿Será una manera de evadir el compromiso con las luchas sociales de la época o una forma eficaz de liberación? ¿Qué posición cumpliría el lector frente a ese otro juego literario que se le propone?

No es un secreto la amistad que han tenido Fidel Castro y García Márquez, sin que la ambivalencia de su literatura frente a la lucha armada haya tenido nunca las mismas consecuencias que, veremos, tuvo la de otros como Cabrera Infante o el mismo Heberto Padilla. ¿Cómo logró García Márquez sortear las presiones de ese régimen que le exigía a los artistas poner la revolución por encima de su libertad artística? ¿Hasta qué punto es revolucionaria la literatura de García Márquez y cómo respondió a esa dicotomía entre la pluma y el fusil? ¿Qué papel cumple el humor en todo esto?

Veremos que el flujo elástico del “mamagallismo” que tanto ha celebrado Gabo en la cultura Caribe, le habría permitido contribuir a la revolución por medio de una estética del humor, la risa, el juego, la vida y el carnaval. De una literatura vitalista, lúdica y riente, en la que el lector debe asumir un papel activo a la hora tanto de establecer el sentido como su posición frente al humor que se le propone: un humor que facilitará una liberación subjetiva en cada individuo y que luego podría significar una disposición hacia el cambio social. El humor es ese elemento al que Gabo no renuncia y que le sirve como antídoto y sustituto de la violencia, así como forma de cohesión social de un pueblo que con la risa, el juego y el carnaval busca liberarse de todos aquellos órdenes fijos que pretendan imponérsele, desde cualquier extremo político.³⁷

Antes de centrarnos en *Cien años de soledad*, veamos el contexto latinoamericano y nacional en el que se produce la novela, así como la forma en que otros escritores buscaron sortear las demandas de esos tiempos de agitación revolucionaria. Esto nos

³⁷ García Márquez no se reprime chistes sobre la revolución: “El vendedor me confesó que era miembro del Partido Comunista encargado de vender relojes como anzuelos para pescar contribuyentes. -Es como comprar la revolución a plazos -me dijo. Le contesté de buena índole: -La diferencia es que el reloj me lo dan enseguida y la revolución no. El vendedor no tomó muy bien el mal chiste...”. (*Vivir para contarla*, 409)

permitirá luego ver cómo el juego y el humor fueron un punto común en escritores a los que la Revolución interpeló, sin reconocer en dichos fenómenos unos aliados del cambio.

Entre la pluma y el fusil: el humor

Claudia Gilman, en su libro *Entre la pluma y el fusil*, analiza la forma en que, a raíz de la Revolución Cubana, los escritores latinoamericanos se vieron conminados a dejar o, al menos, combinar su oficio con una labor más directamente comprometida con la revolución. Había surgido un anti-intelectualismo que veía a la literatura como un lujo al que había que renunciar en tanto se cumplieran unas condiciones materiales de igualdad que le permitieran a todos acceder a ese privilegio. La pobreza, la injusticia social, la opresión, el analfabetismo generalizado y el sacrificio de figuras como el Che Guevara o el cura Camilo Torres ahondaban las presiones de compromiso con la causa. En términos sartreanos, no decidir era decidir, y, en los de Fanon, no involucrarse en la lucha emancipadora era ser cobarde o cómplice de los opresores. ¡Había que actuar! ¡Había que tomar posiciones! Había que fruncir el ceño, apretar los dientes y mirar, como el Che, hacia ese horizonte revolucionario que estarían muy cerca de alcanzar. ¿Dónde quedaban el humor, el juego y la fiesta en todo esto?

La llegada festiva de Fidel a la Habana despertó una suerte de carnaval continental y unió a esa gran familia latinoamericana de artistas que celebraban fraternalmente la caída inminente del viejo orden y el advenimiento de la utopía. Sin embargo, muy pronto la celebración fue tornándose en el objeto de sátiras como aquella escena de la novela de Severo Sarduy, *De dónde son los cantantes* (1967), donde Fidel se ha convertido en la imagen esperpéntica y mesiánica de un líder que, cual Jesucristo,

llega con un nuevo dogma: el de la Revolución a toda costa. La censura en 1961 del cortometraje *P.M* de Sabá Cabrera por ser una exaltación frívola y poco revolucionaria de la bohemia habanera y las *Palabras a los intelectuales*, donde Castro exigía poner la Revolución por encima de la libertad artística, ya habían sido baldados de agua fría. El peso de la realidad, la Guerra Fría y la Crisis de los misiles radicalizaron los discursos. El llamado a rodear a Castro significó que aquellos que parecían tan flexibles al proponer nuevas alternativas terminaran imponiendo los dogmas de una revolución que no sabía reírse de sí misma y que, en cambio, empezó a perseguir a todo el que la criticara. La presión sobre los escritores se intensificó y las políticas culturales de la Isla se hicieron cada vez más cercanas a las de ese estalinismo que tanto censuró y sospechó de la experimentación artística por considerarlas reaccionarias y cercanas a las ideologías capitalistas, en vez de formas realistas que despertaran la conciencia política del pueblo.³⁸ Se demandaba una toma de postura: con Castro o con los gringos, con la izquierda o la derecha. Así lo demostraba Nicanor Parra con el humor de sus antipoemas³⁹:

imposible hablar sin incurrir en delito de contradicción/imposible callar sin
hacerse cómplice del Pentágono/Se sabe perfectamente que no hay alternativa
posible/todos los caminos conducen a Cuba/pero el aire está viciado/ y respirar es
un acto fallido...

No creo en la vía violenta/me gustaría creer/en algo —pero no creo/creer es creer
en Dios/lo único que yo hago/es encogerme de hombros/perdóneme la
franqueza/no creo en la Vía Láctea

³⁸ Para ver esta tensión entre el realismo social y la vanguardia en Cuba revolucionaria, véase el libro Ricardo Lobato Morchón, *El teatro del absurdo en Cuba, 1948-1968* y el libro de Fernández Retamar, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* (1975), en el que proclama un “nuevo realismo” como forma adecuada para dar expresión a la realidad revolucionaria.

³⁹ Para un estudio sobre la poesía de Parra y las demandas de la Revolución Cubana, véase: Nicanor Parra y su itinerario político: de los años 60 a los 80, Matías Ayala Munita, en <http://letras.s5.com/npa051211.html>

Yo no soy derechista ni izquierdista/Yo simplemente rompo los moldes⁴⁰

El clima de censura y polarización que denuncia Nicanor Parra hacía extrañar el espíritu de carnaval, optimismo y camaradería que acompañó inicialmente la Revolución Cubana y que añorarían escritores como Cabrera Infante o Heberto Padilla. El exilio de uno y la detención del otro en el sonado caso que llevó su nombre dividieron a esa familia de artistas que hasta ese entonces había girado en torno a Cuba.

El “Con la revolución todo, contra la revolución nada” de Castro estableció claramente ese límite que encontraría el humor de quiénes como Padilla y Cabrera Infante se metieron con ella, sin ser del todo concientes de que la celebrada autocrítica a la que invitaba el régimen para superar las contradicciones propias no tenía un ego tan risueño como para soportar tal dosis de humorismo. Bajo la lógica de Castro, el humor sería bienvenido, siempre y cuando alimentara el optimismo revolucionario o se dirigiera contra el imperialismo, el colonialismo y otros enemigos, excluyendo a ese “otro” demonizado y reafirmando al grupo de los que estaban con la Revolución.⁴¹

Humores ambivalentes que no fijaban un sentido preciso que adoctrinara o agitara a la masa, como el de Cabrera Infante, Padilla y Nicanor Parra resultaron sospechosos y reaccionarios, pues no tomaban una postura claramente revolucionaria. Así, por ejemplo, ante el premio de Casa de las Américas que recibe Padilla con *Fuera de Juego* (1968), la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) rechazó la decisión del jurado pues

⁴⁰ Los versos son: “Tiempos modernos”, “No creo en la vía pacífica” y el segundo poema de Telegramas.

⁴¹ Ese podría ser el caso de películas como *La hora de los hornos* y *Memorias del subdesarrollo* que satirizaron a intelectuales burgueses y distanciados de la lucha comprometida con la causa.

encontró que desde el título mismo Padilla se marginaba y distanciaba de la Revolución con una ironía ambivalente y una ambigüedad que resultaban reaccionarias.⁴²

La ambivalencia, la ambigüedad, la contradicción y la distancia crítica son elementos que el humor fomenta. De ahí que, para la UNEAC, este resultara especialmente sospechoso. Más aún, cuando al publicar a regañadientes el libro de Padilla, le exigió a los escritores definirse y reconocer que no es lo mismo Cuba que EEUU, el fascismo que el comunismo, los opresores que los oprimidos. La crítica y el escepticismo dentro de la Revolución fueron considerados por la UNEAC como una actitud reaccionaria y típica del intelectual liberal capitalista. El escritor debía estar al servicio de la sociedad así ello implicara sacrificios, en pos de salir del subdesarrollo. Según su lectura, Padilla criticaba al revolucionario comprometido como un conformista que bailaba al son que le tocaran y denunciaba que a los desobedientes y visionarios se les arrancaban los órganos vitales y se les exigía echar a andar por la Revolución, más como autómatas que como individuos. Los ataques de Padilla contra la censura del estalinismo se sintieron como un ataque a Cuba, al que la UNEAC respondió mediante la censura, mostrando cómo ya la Revolución Cubana estaba lejos de ser el movimiento independiente a los dos poderes que imperaban durante la Guerra Fría. Padilla creyó tener la libertad para expresar su inconformismo con ironía, en un espacio público polarizado donde cualquier crítica directa sería juzgada inmediatamente de traición a la Revolución. En el poema “Fuera del juego” parodia el discurso quienes persiguen al poeta por falta de compromiso, sin que se sepa bien cuál es el juego, quién está y por qué está fuera de él:

⁴² Si el jurado celebró el valor formal y un compromiso con la Revolución, fruto de la actitud que “es esencial al poeta y al revolucionario: la del inconforme, la del que aspira a más porque su deseo lo lanza más allá de la realidad vigente”, La UNEAC, al contrario, le criticaban esos mismos elementos de circularidad, distanciamiento y ambigüedad que, curiosamente, tiene también *Cien años de soledad*.

¡Al poeta, despídanlo!/ Ese no tiene aquí nada que hacer. /No entra en el juego./ No se entusiasma./ No pone en claro su mensaje./ No repara siquiera en los milagros./ Se pasa el día entero cavilando./ Encuentra siempre algo que objetar./ ¡A ese tipo, despídanlo! Echen a un lado al aguafiestas, a ese malhumorado del verano, con gafas negras bajo el sol que nace.(...) Canta,/ entre dientes,/ La Guantanamera./ Pero no hay quien lo haga abrir la boca,/ pero no hay quien lo haga sonreír/ cada vez que comienza el espectáculo/ y brincan/ los payasos por la escena;/ cuando las cacatúas/ confunden el amor con el terror/(...) y todo el mundo salta, se inclina, retrocede,/sonríe, abre la boca/ “pues sí,/ claro que sí,/ por supuesto que sí...” y bailan todos bien,/ bailan bonito/, como les piden que sea el baile/. ¡A ese tipo, despídanlo!/ Ese no tiene aquí nada que hacer.

Si el Fanon de nuestro epígrafe rechazaba el carnaval, acá se pone en boca del crítico comprometido la acusación al poeta que no participa de un baile en el que se disfraza el terror bajo el amor y en el que todos bailan como una masa sin conciencia de que el piso está por venirse abajo y acabar la “fiesta”. Si literalmente el poema reafirma las críticas del régimen al poeta no comprometido, la ironía permite entender lo contrario: que el poeta rechazado, excluido del baile y malhumorado es aquel que nota el peligro inminente de una fiesta que es más un escuadrón de ciudadanos que con sonrisas alineadas y obedientes fingen ser parte de una alegre comparsa. El poeta aguafiestas es aquel que, de ser escuchado, podría mantener vivo el juego y el amor de una revolución moribunda, coercitiva y al borde del terror. Si el poeta está fuera del juego es porque lo han expulsado y porque han convertido el juego de la revolución en otra cosa, en un evento donde unos pocos dirigen a las masas y les dicen qué pensar o cuándo reír.

Como Padilla, Cabrera Infante extraña el espíritu carnavalesco de una Cuba gobernada por el mal-humor. Sus *Tres Tristes Tigres* celebran la experimentación, la libertad de expresión y el lenguaje popular cubano. Con un espíritu carnavalesco cercano al de ese García Márquez que, veremos luego, ve la literatura como juego para burlarse de todo, Cabrera Infante exalta el choteo y su disposición a la burla y al inconformismo:

...antes (del exilio) yo era más dado a la risa, más franco, ahora soy más taciturno. Me gustaba mucho la gente (...) su forma de aproximarse a la vida con un cierto desparpajo, eso que se llama en Cuba el choteo que es burlarse de la realidad en vez de aceptarla dramáticamente, aceptarla como una risa y a veces una carcajada. Esto me pareció extraordinario y traté de captarlo en mi libro⁴³

La novela no descifraba como lo exigía Fanon la realidad social ni nos daba la clave única de un sentido totalizante que pudiera prestarse para consolidar una verdad. Era un juego, un acertijo, un rompecabezas o cualquier cosa que el lector quisiera hacer de ella. Un carnaval que, como esos estribillos que encuentran eco en un coro, activa y contagia al lector del espíritu burlesco y lúdico de ese Bustrofedón que no para de barajar palabras, creando neologismos, realidades nuevas y todo tipo de chistes que se burlan de todo: del comprometidísimo Jean Paul Sastre, de sí mismo y hasta de ese Fidel que no le ha sido fiel a la Revolución, al ahogarla en un estado policivo, donde las risas, las inconformidades y los des-víos se acallan, negando toda posibilidad de cambio.

Sin romper con Castro, pero contrario a ese mal-humorismo revolucionario que se evidenciaría con la persecución de Padilla y de Cabrera Infante, Cortázar defendió el juego, el humor y el erotismo como elementos revolucionarios:

...ellos [los compañeros militantes] opinan que el humor no tiene nada que ver con la revolución. Yo creo que sí tiene que ver. En América Latina, libro dos grandes batallas, una por la liberación humorística, otra por la liberación erótica, por un humorismo y erotismo integrales que nos liberen de todos los tabúes que nos llegan, sobre todo, de la tradición hispánica [...] Contra los comisarios que no tienen sentido del humor y además son malos amantes (En Yurkievich, 154)

Esta suerte de manifiesto no solo se dirigía contra los censuradores cubanos, sino también contra ese lugar común que condenaba a Latinoamérica a reproducir una

⁴³ Esto que dice en entrevista de la RAE (<http://www.youtube.com/watch?v=Zf-2RCpDP5E>), coincide con Nivia Montenegro, (Cátedra, 101) que define el choteo como “rebajamiento cómico de todo aquel que habla o actúa con ínfulas de cultura o seriedad”, así como con Jorge Mañach (*Indagación del choteo*, 1940) que lo señala como resistencia a la jerarquización, disminuye la distancia, iguala al que se busca poner encima (lo pone “en su lugar”) o con Fernando Ortiz (*Estudios Afrocubanos*, Cátedra 101) que lo identifica como una forma de resistencia al poder que constituye uno de los aportes africanos a Cuba

naturaleza, inevitablemente, melancólica. La sospecha del régimen contra el humor ya tenía antecedentes en la forma en que la misma crítica se negaba, tal vez por un exceso de solemnidad y un afán por darle a su rol un aura de seriedad y trascendencia, a reconocer manifestaciones de humorismo en un pueblo al que la violencia colonial lo tenía sumido en la tristeza. Los latinoamericanos, víctimas de un complejo de inferioridad producido a causa de tantos años de subyugación (neo)colonial, no sabían ni siquiera reírse. El humor era un invento inglés, un platillo sofisticado del que solo podían gozar los convidados al banquete de la civilización. Nosotros habíamos llegado tarde y, acomplexados, no podíamos ni siquiera tener la seguridad suficiente de reírnos de nosotros mismos.

El Capitalismo, su exaltación del individualismo y esa constante profanación de lo sagrado que identificaron Marx y Engels, en su *Manifiesto Comunista* cuando escribieron aquello de que todo lo sólido se desvanecía en el aire⁴⁴, ya había logrado resquebrajar el orden feudal en el llamado “Primer Mundo” y fomentado una subjetividad fluida y capaz de tener la flexibilidad y el humor necesarios para reconsiderar, con ojos frescos, condiciones de existencia y relaciones sociales que se daban por sentadas. En el “Tercer Mundo”, al contrario, pervivían los viejos órdenes coloniales, herederos del feudalismo y de esa tradición hispánica hija de la Contrareforma que negaba la posibilidad de cambiar el orden de las cosas e impedía reírse de asuntos sagrados como la Iglesia o la familia.

Sin las posibilidades que había abierto la Revolución Cubana de encontrar un camino propio, Latinoamérica quedaba a la merced de aquellas dos superpotencias

⁴⁴ “Una revolución continua en la producción, una incesante conmoción de todas las condiciones sociales, una inquietud y un movimiento constantes distinguen la época burguesa de todas las anteriores. Todas las relaciones estancadas y enmohecidas, con su cortejo de creencias y de ideas veneradas durante siglos, quedan rotas; las nuevas se hacen añejas antes de haber podido osificarse. Todo lo sólido se desvanece en el aire, todo lo sagrado es profanado, y los hombres al fin se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas.” Marx y Engels, *Manifiesto comunista* (1848)

hegemónicas que los llamaban a irse de un lado o del otro, sin importar que no hubiera compartido unas condiciones históricas semejantes y favorables a la imposición de su fórmula mágica para alcanzar el bienestar social. Si los verdaderos revolucionarios querían ser eso y no simplemente comisarios sin sentido del humor y malos amantes debían evitar caer en el fanatismo del estalinismo y no convertir las palabras de Marx en un Nuevo Testamento. Al contrario, de ese viejo prejuicio, Latinoamérica podía reírse tanto del llamado “Primer Mundo” como de sí misma y su revolución, convirtiendo las palabras de Marx no en dogma, sino en un pretexto más de juego, risa y subversión.

Cortázar parecía comprender que en tiempos de violencias, guerras y revoluciones, en vez de caer víctima de la pesadez o la desolación, resultaba preciso acudir al humor. Entendía que el humor podía hacer visibles los límites, las opresiones, los absurdos y la arbitrariedad de un orden hegemónico, abriendo grietas con la explosión de una carcajada que hiciera agua la solidez de lo que, en principio, parecía escrito en piedra. Aquello que Enid Welsford⁴⁵, parodiando el *Manifiesto comunista*, sentencia con estas palabras: “*Humor has the power of melting the solidity of the World*”.

La misma sospecha contra el humor la identificó el escritor colombiano Daniel Samper Pizano, quien también sufrió el dilema entre la pluma o el fusil. No solo escribe contra el prejuicio de Marx como un tipo inflexible y dogmático, sino que evidencia esas sospechas de los marxistas más recalcitrantes sobre lo reaccionario del humor:

A los comunistas de ceja levantada que consideran que la risa es contrarevolucionaria, hay que decirles que Marx no sólo era mamagallista sino que entre sus lecturas preferidas figuraban autores satíricos. (65)

⁴⁵ Enid Welsford, *The Fool: His Social and Literary History* (NY, Doubleday, 1961)

Si Nicanor Parra camina por la cuerda floja entre la solemnidad y la vulgaridad y Samper optó siempre por el humor, Cortázar logró no irse ni del lado de los malhumorados marxistas ni del de los defensores de una libertad formal e ilimitada. Al contrario de ese Vargas Llosa que hoy en día se queja porque Woody Allen se ha convertido en ídolo intelectual en un mundo que se entrega a la frivolidad⁴⁶ o de esos barbudos que podrían, cual Arcadio, mandar a fusilar a un escritor por reírse del Guerrillero Heroico, Cortázar no solo defendió el humor sino que lo invocó como aquel super-héroe cómico que habría de salvarnos de los peligros de tomarse demasiado en serio (pensemos en Arcadio, en Castro o en cualquiera de los demás dictadores de derechas que ha sufrido el llamado “Tercer mundo”). En 1967, Cortázar publicó “Más sobre la seriedad y otros velorios”, reivindicando el lado lúdico y humorístico de vanguardias como el dadaísmo que soñaron revolucionar el mundo, desde la ligereza y el juego, y que encontrarían un eco en los movimientos festivos de Mayo del 68:

Esa pulga prodigiosa llamada Man Ray escribió una vez: “Si pudiéramos desterrar la palabra serio de nuestro vocabulario, muchas cosas se arreglarían.” Pero los monolitos velan con su aire de tortugones amoratados, como tan bien los retrata José Lezama Lima. Oh, quién nos rescatará de la seriedad para llegar por fin a ser serios de veras en el plano de un Shakespeare, de un Robert Burns, de un Julio Verne, de un Charles Chaplin. ¿Y Buster Keaton? (55)

De esa invocación al espíritu de humoristas y de escritores canónicos como Shakespeare o Faulkner que en Latinoamérica se solían leer sin detenerse en sus destellos de humorismo, pasa a proponer, medio en serio, medio en broma, que en cada escuela latinoamericana haya una gran foto de Buster Keaton y que en las fiestas patrias se pasen películas de Chaplin. Esto, aunque no lo diga explícitamente, en vez de los consabidos retratos de los padres y mártires de la patria (Bolívar, Martí y...Castro).

⁴⁶ Véase su libro *La civilización del espectáculo*, (Colombia, Alfaguara: 2012).

Parte del problema que diagnosticaba Cortázar es ese mismo que identificaron antes las vanguardias y al que García Márquez vuelve: la distancia entre la vida y un arte que se erige en lo alto de la torre de marfil, produciendo escritores elitistas que defienden a toda costa el arte por el arte o politizados al punto de sacrificar el placer y la libertad artísticos, por la claridad del mensaje y el compromiso con la lucha revolucionaria.

¿Por qué diablos hay entre nuestra vida y nuestra literatura una especie de “muro de vergüenza”? En el momento de ponerse a trabajar en un cuento o una novela el escritor típico se calza el cuello duro y se sube a lo más alto del ropero. (Cortázar, 56)

Al contrario que Mariátegui u otros marxistas de ceja parada y más allá de su célebre polémica con Cortázar, José María Arguedas también supo reconocer la productividad del humor y hermanar la vida con el arte. Se bajó de la torre de marfil y percibió el humorismo vigoroso del pueblo indígena peruano, así como su espíritu carnavalesco y lúdico. Ello le permitió valerse del humor, en su literatura, como forma de liberación revolucionaria incluso desde antes del auge de la Revolución Cubana, así como de esa ambivalencia que rompe dicotomías y divisiones, como lo deja ver tanto en *Los ríos profundos* (1958) como en el cuento *El sueño del pongo*.⁴⁷

Otro escritor muy comprometido con la revolución y que logró escuchar el murmullo de las risas, entre la espesura de la selva y los disparos, fue el colombiano Arturo Álape. Su compromiso fue tal que cambió su nombre por el de un revolucionario y dejó su oficio de pintor para unirse a la guerrilla. Sin embargo, ello no le impidió reírse a costillas del propio Castro. En un relato sobre su encuentro con Tirofijo dice que incluso “en la guerra los hombres también tienen tiempo para reírse”. Así lo demuestra

⁴⁷ Véase “Mito, lenguaje e insurrección en “El sueño del pongo” de José María Arguedas”, de Felipe García Quintero.

en más de un episodio, cuando el fundador de las F.A.R.C. se suelta en carcajadas incontenibles que se burlan hasta de Fidel Castro y muestra que, en un principio, esos revolucionarios colombianos también tuvieron sentido del humor. Cuando va a unirse a Pedro Antonio Marín, alias Tirofijo, se encuentra con un retén del ejército:

Entonces como pude y mientras el teniente releía la carta con cierto deleite, comí panela y metí el retrato de Fidel a la boca, lo mastiqué afanado y lo engullí, lo devoré y precipité la digestión y olvidé a Fidel en mi estómago. (11)

El episodio no es gracioso solo para el que disfrute imaginándose el cuerpo de Castro digerido al punto de mezclarse con las babas y llegar al infeliz destino de cualquier otro alimento, sino también para Tirofijo, nada menos que el legendario líder las F.A.R.C. Cuando, Alape se encuentra con Tirofijo, este lo saluda con una broma:

-¿cómo sabe Fidel con panela...?-Comenzó a reírse como si le hubiera dado un ataque de tos. Yo traté de explicarle y él seguía riéndose sin parar. (11)

Al leer esto resulta difícil no sentir, como Cabrera Infante, nostalgia por ese humor que la radicalización de la lucha guerrillera iría menguando hasta convertirlo en la testarudez de actos violentos indiscriminados contra la población civil y en las risas asesinas que veremos luego, en *Los ejércitos* de Rosero. Actos de barbarie que convertirían, ante la opinión pública, al mítico guerrillero en símbolo de la rigidez y el fanatismo que tanto se atribuyen a los terroristas. El mal humor silenció risas revolucionarias como las que irrumpen en “Reunión”, ese cuento de Cortázar sobre un alterego del Ché Guevara que sufre de un ataque intermitente entre una tos enferma y unas carcajadas que revitalizan su cuerpo y su lucha. Risas que, al final del cuento, unen a los revolucionarios en un abrazo fraternal con Castro, en vez de significar la excusa para que este los exilie. A la gravedad sentenciosa de esos que aún comulgan con Fanon, al ver en la violencia material la única forma de liberación y que sospechan del carnaval y

el humorismo, podría responderse con episodios que, como los citados, muestran que es la flexibilidad del humor lo que puede salvar a la revolución de sí misma. A esos tortugones amoratados hay que recordarles el ejemplo del guerrillero Alfredo Bateman, de quien son famosas sus burlas al poder, los elogios que incluso sus secuestrados hicieron de su buen humor y esa frase que solía repetir: “La revolución es una fiesta”⁴⁸.

De los llamados escritores del Boom, Gilman estudia muy bien cómo Carlos Fuentes, Vargas Llosa y Cortázar sortearon la disyuntiva entre tomar la pluma o el fusil. Los dos primeros se unieron al grupo de intelectuales que protestaron abiertamente contra la detención de Padilla. Cortázar, gracias a la ironía ambivalente de textos como “Policrítica en la hora de los chacales”, logró disentir desde adentro sin romper con Castro.⁴⁹ Lo mismo hizo con el juego entre la realidad extratextual e intratextual de las luchas revolucionarias en su novela *el Libro de Manuel* (1973), en donde intentó encontrar un balance entre el compromiso político y la libertad de expresión artística y la experimentación que no significara abrazar simplemente el realismo socialista.

Pese a ser un nombre ineludible al hablar del Boom y Castro, Gilman relega a García Márquez a su ausencia en las discusiones por el Caso Padilla o las *Palabras a los intelectuales*, justificada por su rechazo a ejercer la investidura del intelectual que pontifica desde lo alto de esa posición y por su impulso a equiparar el oficio de escritor con otros como el del zapatero⁵⁰. Sin embargo, el caso de García Márquez es

⁴⁸ “Hay que bailar y hay que cantar. Y no sólo a la muerte, ni cantar sólo a las derrotas. Hay, que cantar a la vida, porque si se vive en función de la muerte, uno está ya muerto”, decía Jaime Bateman. Al recordar su secuestro, Fernando González “Pacheco” y a Bateman, dice: “Era un hombre (Bateman) con algo que no tiene ninguno de ellos: buen humor, y el humor es la clave de todo.”

⁴⁹: “Tienes razón, Fidel, sólo en la brega hay el derecho al descontento,/ sólo de adentro ha de salir la crítica,/ la búsqueda de fórmulas mejores,/ sí, pero adentro es tan afuera a veces” (Documentos 128).

⁵⁰ Véase por ejemplo su discurso al recibir el Premio Rómulo Gallegos.

especialmente interesante pues además de enfrentar la dicotomía entre la pluma y el fusil en el campo Latinoamericano e internacional, debió también, en lo nacional, enfrentarse al dilema de cómo representar esa larga historia de violencia política que venía sufriendo el país entre liberales y conservadores y que se había exacerbado durante la época de la Violencia, a raíz del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán. Eso lo llevaba, además, a posicionarse frente a los grupos guerrilleros que se habían formado como respuesta y a la justificación o no del uso de todas las formas de lucha. Esto lo hizo, desde al menos dos prácticas intelectuales, la de su oficio periodístico y la de su oficio literario. En el primero primaron la claridad de sus posturas ideológicas, su compromiso en un primer momento como periodista de Prensa Latina y luego ya como uno de los fundadores de la revista de izquierda Alternativa y su defensa de la autonomía del campo periodístico sobre las injerencias de movimientos guerrilleros como el M-19.⁵¹ En el campo de la literatura, se valió, en cambio, de un humor ambivalente, capaz de combatir los miedos de la época, de permearlo todo y de construir una comunidad riente en torno suyo, como antídoto de la soledad a la que llevan la melancolía, el desengaño o la apatía.

El 9 de abril como preludio a la Revolución Cubana

En Colombia, el dilema del escritor frente a la lucha armada precede a la Revolución Cubana y se remonta, al menos, al Bogotazo y al golpe que este dió a los deseos de cambio de los sectores populares. El 9 de abril de 1948, durante la Conferencia Panamericana, coinciden Castro y García Márquez en Bogotá, en una de las experiencias

⁵¹ La cercanía de algunos miembros de Alternativa con el M-19, las visitas furtivas de Bateman a la revista y un desacuerdo sobre el rol del intelectual frente a la lucha social acabó con una revista, cuyo eslogan era nada menos que “Atreverse a pensar, es empezar a luchar”. Pese a equiparar el oficio de escritor al de zapatero, García Márquez, se hizo del lado de quienes concebían el oficio periodístico como una profesión formal y a que la revista terminara en manos del M-19.

juveniles claves de la formación de ambos y en el momento fundacional y legitimador, según las narrativas históricas predominantes (incluida la de las F.A.R.C.), de la lucha guerrillera y de la violencia que hoy en día sigue sufriendo Colombia.⁵²

El homicidio de Gaitán fue tan importante para la historia política del país como para el rol de escritores como García Márquez o Gonzalo Arango. Arango llegó a afirmar que sin su asesinato el Nadaísmo no habría existido. Con Gaitán vivo, dice Arango, los nadaístas habrían defendido “sus banderas revolucionarias”, en vez de ser esos intelectuales “amargos”, “derrotistas” y distanciados que se proclaman como apátridas, alejados de la participación política y de la lucha del pueblo, que escriben y viven “en el exilio de la imaginación”, como “exploradores estéticos de la nada y el vacío”. (61-62)

Más que de una verdadera indiferencia frente al destino nacional o de un derrotismo absoluto, las palabras de Arango entrañan un melancólico lamento por una posibilidad perdida de cambio, así como una defensa de la poesía para encender no el odio, sino el amor, la vida y la esperanza. Arango ensalza a Gaitán como gran poeta y guía de aquellos otros que sufren el desengaño no solo de su asesinato sino de la idea misma de una literatura comprometida con las utopías:

Con él, los intelectuales no seríamos hoy esta plebe de sicópatas ambulatorios que no sabemos qué hacer con el poder de la palabra, como no sea degradarla en el desprecio, la calumnia, el derrotismo, el conformismo y la autodestrucción. Por eso erramos sin destino por el desierto de Colombia, oscilando entre la indiferencia y la nada: porque no hay ninguna fuerza viva que nos apasione, que

⁵² El asesinato del liberal Jorge Eliécer Gaitán, reconocido como el caudillo del pueblo, significó entre 3.000 y 5.000 muertes, el saqueo e incendio del centro de la ciudad así como masacres y persecuciones entre conservadores y liberales de todo el país, en lo que se conocería como la época de La Violencia.

seduzca nuestro espíritu a la acción militante, y nos libre de esta inercia oprimente que se parece a la muerte del alma. (62)

Arango tiene la ilusión de salir a la calle y reencontrarse con esa fiesta de muchedumbres reunidas bajo el proyecto gaitanista de revolución, pero se encuentra con el escenario distópico de una ciudad tomada por fusiles, perros y soldados:

Veo también un pueblo muerto de miedo y hambre que se emborracha en las tabernas, que se envilece para recordar aquel 9 de Abril y para olvidar que hubo una vez-como en los cuentos fantásticos-en que pudo de verdad ¡SER UN PUEBLO! (62)

El nihilismo amargo de Arango contrasta con la reacción risueña del joven García Márquez que presencié el Bogotazo y con el arte poética que se plasmará en *Cien años de soledad*, en una literatura que con el humor, el juego, el carnaval y la “mamadera de gallo”⁵³ celebra la vida y re-une no solo a esa plebe de sicópatas ambulatorios que no saben qué hacer con el poder de la palabra, sino a un pueblo fragmentado por la melancolía, el odio y la violencia que se había olvidado de reírse en grupo. Si el gallo de pelea, en *El Coronel no tiene quien le escriba* es un símbolo que revitaliza la resistencia y cohesión del pueblo, en *Cien años* ese elemento es el juego literario que no se toma tan en serio y que, en cambio, se ríe de sí mismo. Un juego que ya no es de confrontación, sino el juego literario que se burla de todo, incluidos los que juegan.

García Márquez coincide con Arango en que “Todo sueño de cambio social de fondo por el que había muerto Gaitán se esfumó entre los escombros humeantes de la ciudad” (61). Dice no haber podido olvidar nunca el desamparo de un joven moribundo que le pedía en la calle no dejarlo morir, de una forma cercana a la de ese José Arcadio

⁵³ Daniel Samper define el mamagallismo como un recurso dilatorio, un “aplicar una doble dosis de sorna a la manera como se mira el mundo” o como una “condición de escepticismo burlón” que se lleva por dentro y en la que no se pretende hacer reír ni se trazan divisiones entre la seriedad y el chiste. (138)

Segundo que es incapaz de olvidar los muertos de la Masacre de las bananeras⁵⁴. Sin embargo, logra superar el trauma de ese evento al encontrar un refugio en los amigos que hará en Barranquilla gracias al humor, la fiesta y el juego con el que se enfrascan en sus discusiones literarias. En esos amigos de la Cueva que en *Cien años de soledad* tendrán un rol fundamental a la hora de sacar a Aureliano Babilonia del encierro subjetivo y abrirlo hacia los placeres de la camaradería y el amor y de señalar un posible punto de fuga del destino circular que parece condenarlos a la soledad, García Márquez encontró también el remedio que le permitiría no convertirse en el escritor maldito, marginado, derrotista, conformista y errante del que habla Gonzalo Arango, sino en aquel que lograría reunir a un país fragmentado en los encantos de su mundo literario, sean estos el tan mentado realismo mágico o el mamagallismo y la celebración de la fiesta por encima del horror que habrían de convertirse en rasgos de la identidad nacional de un país que, según Alberto Salcedo, sigue de rumba, mientras el país se derrumba.

Por otro lado, la llamada literatura de La Violencia que precedió a García Márquez se empecinó en representar el horror que desencadenó el asesinato de Gaitán con escenas tan truculentas y macabras como los tipos de muertes que se inflingían conservadores y liberales. Formas grotescas de asesinar a las que daban nombres con un cierto dejo de humor perverso que disfrazaba la barbarie con etiquetas de refinada costura

⁵⁴ En *Vivir para contarla* dice sobre ese recuerdo: “aprendí a olvidar otros horrores, míos y ajenos, pero nunca olvidé el desamparo de aquellos ojos en el fulgor de los incendios..” (280)

europaea: corte de corbata, corte de franela, corte francés...⁵⁵ ¿Cómo hablar de tanta violencia sin celebrar o hacer una apología que la exacerbara?

Al dilema que se le imponía a García Márquez con la Revolución Cubana sobre si empuñar la pluma o el fusil, se le sumaba aquel que, a nivel nacional, le pedía escribir una novela política comprometida sobre la Violencia. No era un asunto fácil pues implicaba el problema sobre cómo hablar de la brutalidad sin rendirse a su seducción o al morbo que ella suele producir, sin recrudecerla o fomentarla. Según Héctor Hoyos, había un sentimiento de vergüenza tanto por hablar de ella como por no tener el coraje de hacerlo.⁵⁶ Además de buscar cómo representar la violencia, los escritores debían también posicionarse frente a ella y distinguir entre diversas formas de violencia según su fuente. En un artículo del 59, García Márquez explica su posición frente al dilema de cómo representar la Violencia, en estos términos:

El exhaustivo inventario de los decapitados, los castrados, las mujeres violadas, los sexos esparcidos y las tripas sacadas, y la descripción minuciosa de la crueldad con que se cometieron esos crímenes, no era probablemente el camino que llevaba a la novela.(...) La novela no estaba en los muertos de tripas sacadas, sino en los vivos que debieron sudar hielo en su escondite, sabiendo que a cada latido del corazón corrían el riesgo de que les sacaran las tripas. (La Calle, 1959)

Es la distancia sobre la tragedia y el vitalismo del humor lo que le permitió a García Márquez sobreponerse a la melancolía de quedarse en los muertos y representar, en cambio, la vida que quedaba tras estos y la forma en la que los sobrevivientes lograron sobreponerse a la pérdida y seguir viviendo así fuera para contarlos.

⁵⁵ Estos cortes llegaron a calar tan hondo en el imaginario nacional que aún hoy son signo identitario de lo nacional que llegan a la televisión americana: En *Modern Family*, Sofía Vergara, interpretando a una ama de casa emigrada de Colombia, menciona el “Corte de corbata”, como amenaza a un vecino.

⁵⁶ Véase su artículo, “García Márquez's Sublime Violence and the Eclipse of Colombian Literature”.

En vez del mentadísimo realismo mágico, es el humor lo que según Vargas Llosa le da verosimilitud a *El coronel no tiene quién le escriba* y lo que evita los problemas de la ficción truculenta, sin renunciar a que lacras sociales se presenten en toda su crudeza como el nervio de la historia. El humor, según dice, es la fuerza disolvente, suavizadora, letárgica, que desvía la atención del lector hacia aquello que lo divierte, que lo marea, que aligera y embota con un juego rápido su sentido crítico, lo desarma y persuade.

Del humor de *Cien años*, como veremos, se puede decir lo que dice Vargas Llosa sobre el de *El Coronel*: es un antídoto contra fuerzas que ahogarían la vivencia y que le restarían poder persuasivo al relato. Sin él, la historia parecería irreal y por su truculencia generaría el rechazo de un lector burgués que, por razones ideológicas, sociales, literarias y como mecanismo de defensa para no sentirse culpable, ha alzado un muro de prejuicios, prevenciones, incredulidad y sospecha. El humor bajaría esas defensas y permitiría que la cápsula amarga de las violencias denunciadas sea digerida.

En lugar de indignarse por el ‘hambre’ y la ‘miseria’, el lector se vacunó de incredulidad. Lo que ha hecho la literatura ‘rosa’ con el tema del amor, lo hizo la literatura ‘social’ con los temas del hombre y la injusticia. Exageró tanto, o simplificó a tal extremo la brutalidad implícita en esos asuntos, que los contaminó de irrealidad. (Vargas Llosa, 330)

El riesgo que, sin embargo, no reconoce Vargas Llosa es que, en su propensión a la negación de su complicidad con realidad terrible que se denuncia, el lector termine prestando más atención a lo dulce que a las violencias que el humor recubre en lo que él mismo llama “una envoltura, un halo, una alegre neblina que disimula los rasgos feos de una realidad”(329). El riesgo es que, en vez de llevarlo aceptar la realidad de la crudeza que se le narra, esa envoltura humorística termine por construir una cortina de humo alegre en torno suyo. Eso podría explicar, en parte, el hecho de que, pese a la violencia

que permea la obra de García Márquez y a su denuncia constante de la censura, los estados de sitio y los abusos del Estado colombiano, se haya elevado a Macondo como ícono de lo nacional, con más orgullo que vergüenza. En ese afán por ver y mostrar lo bueno y buscar sobrepasar lo malo mediante el autoengaño, se abrazaría el lado festivo de la obra de García Márquez con tanto orgullo como su premio Nóbel, ahogando su lado subversivo y esa otra realidad que exige un cambio, una toma de postura y no, solo, un festejo que le diga al público que, pese a la violencia, el show debe seguir. El riesgo es que el humor que servía como vacuna contra la incredulidad y que desfamiliarizaba la violencia, termine siendo demasiado familiar, cree anticuerpos por su repetido uso y requiera, entonces, de un nuevo extrañamiento bajo la truculencia a la que, luego veremos, vuelven autores como Vallejo y Rosero. El riesgo es que mientras los críticos ahogan la risa, otros lectores no vean la violencia que esta busca combatir.

Más allá de estas objeciones, reconocer en el humor una estrategia de lucha contra la violencia, la opresión, el derrotismo, la inacción, la fragmentación, la melancolía y la soledad a la que condena el neo-colonialismo permitiría una apuesta por el amor como la que le recomienda Álvaro al Coronel luego de perder dinero jugando a la ruleta, en que la risa sea comunal e incluyente, en vez de un arma para reducir y excluir al otro. También permitiría sobrepasar la dicotomía entre la pluma y el fusil, sin el fanatismo que apagó el espíritu de cambio, por cuenta de una revolución incapaz de reírse de sí misma.

Cien años de soledad: juego total, risa total

Remedios la Bella elevándose entre sábanas como la encarnación máxima del realismo mágico no solo ha sido el blanco principal de las burlas parricidas y paródicas

de escritores latinoamericanos que, como Alberto Fuguet, dicen estar hartos de ser asociados con “viejitas voladoras”, “McOndos” y otros tropicalismos que demandan de ellos los lectores, sino el manto que ha cubierto otras dimensiones relevantes de *Cien años de soledad* a la hora de buscar una identidad latinoamericana o de preguntarse por su relación con su contexto histórico de revolución y violencia. La obsesión con el realismo mágico ha marginado elementos como el humor y el juego en la obra de García Márquez que resultan claves en su respuesta a dilemas sobre la pluma o el fusil o el de cómo representar la violencia que ha azotado al país, sin reproducirla.

García Márquez comparte con Cortázar, Cabrera Infante y el mismo Borges, un escepticismo y una visión de la literatura como juego risueño que desacraliza los distintos discursos hegemónicos, incluyéndose a sí mismo mediante la autonegación de su propio juego. Es, precisamente, ese juego junto con el humor carnavalesco y la parodia, antes que el realismo mágico, los rasgos principales del arte poética que define la literatura de García Márquez, en *Cien años de soledad* y con los que responde al dilema entre la pluma y el fusil y a la necesidad de encontrar una nueva forma de escribir sobre la violencia en Colombia. Ellos aportan con estrategias como la caricatura, la hipérbole y el extrañamiento el componente subversivo que acompaña la revolución política desde una estética experimental crítica de sí misma y autorreflexiva, pero que rechaza el uso fanático y ciego de violencias como las que, veíamos, ejerce alguien como Arcadio. El juego burlón, “mamagallista” permite romper los moldes, las convenciones y los corsés ideológicos y estéticos que impone la cultura occidental, pero también distanciarse de sí mismo bajo un humor que apunta hacia todos lados, incluido quienes se valen de él.

Es gracias al poder emancipador del humor y el juego que se crea un espacio de libertad para construir nuevas irrealidades, desde el Macondo utópico del comienzo de la novela, pasando por el Macondo apocalíptico que pone fin al juego (a ese juego macondino), hasta los múltiples juguetes literarios de una ficción latinoamericana posterior de marcado tono paródico, que habrá de tomar a Macondo como blanco de nuevas parodias para desacralizar lo que se ha tornado canónico⁵⁷. El juego humorístico, en últimas, se constituye como un proceso socializador, vitalista y autoconsciente que reúne a un colectivo de ciudadanos fragmentados y aislados en la soledad a la que los condenan las violencias de una sociedad que hace del juego una competencia a muerte y de la política una pugna entre fanatismos (ant)agónicos. El humor en *Cien años de soledad* hace más llevadera la subsistencia en un ámbito de violencia, exclusión y marginalidad como el que denunció García Márquez al recibir el Nobel y como el que quedaría si desarropamos a esta novela de ese elemento lúdico y festivo. El juego humorístico, en última instancia, empodera a ese lector al que se le impone el desafío de encontrar las claves del juego macondito y de juzgar si se ríe o no con él.

A partir de definiciones teóricas que se han dado del juego y la risa exploraremos lo lúdico en *Cien años de soledad*, para mostrar cómo ese juego literario está alimentado por un humor generalizado y carnavalesco que se vale de la parodia, la burla y la caricatura, y preguntarnos luego por sus propósitos y consecuencias: un vitalismo, una sociabilidad que atenúe la soledad y facilite una emancipación, un espacio incluyente y democratizador. Nos preguntaremos cuál es su juego y sus reglas, y, en últimas, de quién,

⁵⁷ Sobre el carácter lúdico y paródico de la novela del Post Boom véase *La Parodia en la Nueva Novela Hispanoamericana* (1960-1985) de Elzbieta Slodowska (Philladelphia, John Benhamins: 1991).

con quién, para qué y por qué se ríe con esa literatura a la que García Márquez llamó, al recibir el Nobel, el mejor juguete que se han inventado para burlarse de la gente. Y gente, aunque se los haya elevado tan alto como a Remedios la bella, también son él y los escritores del Boom que buscaron acompañar los aires de revolución con su escritura.

De acuerdo con Wittgenstein, no hay algo así como La Definición de juego que abarque a cada uno de ellos, incluido el de García Márquez, sino una serie de parecidos de familia entre unos juegos y otros, que terminan emparentándolos bajo ese apellido común de juegos. Por eso mismo, es conveniente mencionar algunas definiciones de juego de las que se han valido críticos como Enrique Giordano y echar mano de algunos elementos de juegos distintos para entender ese juego de juegos que, como veremos, García Márquez asocia con la literatura.

En *Homo Ludens*, Huizinga dice que el juego es una actividad voluntaria, realizada bajo ciertos límites de tiempo y espacio, de acuerdo con normas aceptadas libremente, pero vinculantes, que tiene por finalidad el juego mismo y que está acompañado por una tensión, un goce y una conciencia de que se está en algo diferente a la vida cotidiana. El juego es, entonces, un divertimento libre y desinteresado en el que se genera un espacio independiente de realidad, dotado de un orden, una armonía, una belleza y un carácter sublime que solo son posibles cuando se rompe con el determinismo del universo. Susan Stewart, por otra parte, dice que el juego implica una transgresión de los procesos interpretativos del sentido común, un proceso de redemarkación y recontextualización. Los juegos, según ella, descontextualizan los contextos del sentido común, generando un nivel superior de metacomunicación, un nuevo metasistema de

códigos. En torno a la metaficción, que suele según Sklodowska florecer junto a la parodia, Patricia Waugh dice que ella se caracteriza por:

una celebración del poder de la imaginación creadora a la par con una incertidumbre con respecto a la validez de sus propias representaciones; una autoconciencia extrema referente al lenguaje, a la forma literaria y al acto de escribir; una profunda inseguridad concerniente a la relación entre la ficción y la realidad; un estilo paródico, juguetón, exuberante y engañosamente ingenuo. (citado en Sklodowska 65)

En la línea de Stewart, Derrida nota que el sentido del juego está en su permanente mutabilidad, en el constituirse como una serie infinita de sustituciones en un espacio finito sin centro fijo. El juego es una disrupción de la presencia, donde no solo puede haber un combate entre dos o más rivales, sino una tensión entre el juego y la historia misma que permite romper con el pasado, liberarse del determinismo y construir estructuras distintas de la realidad dada.

Giordano, uno de los pocos que ha estudiado el juego literario de García Márquez, lo asemeja al de Borges, pero lo diferencia en cuanto no es del todo solipsista ni abstracto, sino exclusivamente latinoamericano. Del juego borgeano dice que es uno de convenciones tácitas, en el que “infringirlas parcial o absolutamente es una de las muchas felicidades (de los muchos deberes) de ese juego de límites ignorados”. Esto pues se trataría de un juego literario de “constante renovación de signos, un sistema de significantes en constante movimiento”, dentro de un marco cerrado y autónomo donde se transgreden todas las formas de realismo en el texto y el concepto mismo de juego.⁵⁸

⁵⁸ “El juego en Borges consiste en crear un orden absoluto, configurando un nuevo sistema de signos para superar el caos y la realidad inmediata. (...) “...un juego con el enigma del universo.” (347)

La literatura de García Márquez, antes que antagónica, dice Giordano, es deudora de la noción de juego y avatar de Borges. Ambos escritores, dice, transgreden sus propios marcos lúdicos, comentándolos en su interior y negando su propia realidad, pero el juego de García Márquez sería más apto para lectores-jugadores de distintas “edades”, prestándose a varios niveles de lectura, desde el más inocente al más intelectual, lo que en últimas lo hace más popular, democrático, populista y antiintelectual. Esto, dándole gusto a esas presiones que se ejercían desde Cuba para que la literatura no sea el monopolio de unos cuantos eruditos, sino una al alcance del pueblo. El chiste de la literatura está en el placer de jugar, de romper y de manipular las reglas, de jugar con las palabras y las cosas, cobrando una conciencia sobre la artificiosidad y maleabilidad de un mundo y un lenguaje susceptibles de ser transformados si se tiene la suficiente flexibilidad mental, ingenio y arrojo. Justo lo que fomenta el buen humor y lo que requeriría una revolución que busca un nuevo orden.⁵⁹

Giordano, antes que profundizar demasiado en lo lúdico de *Cien años*, lo deja esbozado como algo que merece más atención crítica; no lo asocia con el humor, ni menciona un pasaje clave en el que explícitamente se habla de la literatura y su relación con la burla. Dado lo anterior, nos preguntamos cuál es acaso ese juego propio de la literatura de García Márquez y qué papel cumple el humorismo en ese proyecto lúdico, en la búsqueda de un nuevo orden social y en la superación de las violencias que ha

⁵⁹ *Las palabras y las cosas*, nace según Foucault, de la enciclopedia china borgeana y “De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento”. El juego borgeano despierta una risa catalizadora de la creatividad, de la imaginación y del ver con ojos frescos que las taxonomías o los ordenes más familiares, no son fijos ni dados, sino frutos arbitrarios del lenguaje, susceptibles de ser transformados.

sufrido el país y el continente. ¿Una especie de ajedrez borgeano? ¿Un solitario autista y solipsista? ¿Un rompecabezas? ¿Un juego de mímica?

Macondo es el juguete, el modelo armónico, el orden absoluto borgeano que García Márquez ha construido y destruido con fragmentos tomados de aquí y allá para representar una Latinoamérica que se le presenta como una colcha caótica y fragmentada de retazos tanto europeos como criollos que la lleva al riesgo de sumirse en la melancolía y la soledad. Como Borges, toma conceptos ya contruidos, piezas de monumentos monolíticos y las usa para construir algo distinto, un metalenguaje como el que asocia Stewart con el juego, y una parodia que desacraliza y descontextualiza los textos más sagrados o canónicos y los lleva al mundo de lo profano hasta hacerlos objeto del humorismo que permea la obra. A la Biblia, el libro sagrado por excelencia, la saquea y la explota con la risa. Toma fichas como el Génesis, el Éxodo, las figuras de Moisés, Abel y Caín, la Virgen María, el Diluvio Universal, las pestes, y el Apocalipsis, entre otras, y las mezcla, recontextualiza, parodia, ridiculiza y dota de nuevos significados. Así, Aureliano es, por ejemplo, el patriarca que dirige a los futuros macondinos a una tierra que nadie les prometió. Aureliano Babilonia es la mezcla de un Moisés falsamente venido de las aguas, de un Cristo niño entre los sabios, de un buen salvaje erudito y de un Adán que toma del fruto prohibido (el conocimiento y su hermana), y termina desatando el final de los días de Macondo. Remedios la Bella es una virgen pagana, una santa que anda desnuda como una Eva sin el pudor del pecado original, hasta elevarse gracias a unas ordinarias sábanas. Macondo es la parodia de un paraíso en el que las cosas no tienen nombre y empiezan a existir cuando se las nombra, pero al que luego azotan pestes tragi-cómicas como la del olvido y un diluvio bíblico que lo arrastra a su final.

Las intertextualidades con clásicos de la literatura son innumerables, pero la novela también se alimenta de las anécdotas familiares que le contaba la abuela al autor, con ese mismo humor y ese tono desenfadado con el que los costeños exageran sus historias y que García Márquez toma prestado para darle veracidad al relato (Mendoza 106). La novela también toma elementos de su vida personal y de la de sus amigos, si pensamos su abuelo Gerineldo Márquez quien luchó en la Guerra de los mil días, en sus días de encierro y soledad en el patio de la casa de sus abuelos y en el grupo de los cuatro amigos escritores de Barranquilla y el viejo Ramón Vinyes (el sabio catalán). O de la historia misma de Colombia y Latinoamérica, con la reescritura de la matanza de las bananeras, las guerras partidistas de La Violencia y las expediciones de los conquistadores.

Como lo cuenta en una entrevista con su amigo Plinio Apuleyo, casi todos sus personajes son como “rompecabezas armados con piezas de muchas personas distintas”, incluyéndolo a él (Apuleyo 42). El mérito de su madre como lectora, dice, es que tiene la destreza de los arqueólogos para reconstruir el animal a partir de las vértebras. El doble sentido lúdico está dado en la creación de quien construye el rompecabezas como autor y en la labor creativa de quien lo reconstruye como lector e intenta identificar a quién corresponde cada pieza. Las palabras que componen el rompecabezas literario, en vez de referirse a otras palabras, a otros libros exclusivamente, como podría ser el caso de la “Biblioteca de Babel” en Borges y el solipsismo de un lenguaje dislocado del mundo material, tienen un referente concreto en la realidad.

Pese a la alta autoconciencia sobre el lenguaje, el juego humorístico de García Márquez no define de forma tajante si este se refiere al mundo con un mayor o menor grado de fidelidad o si es, en cambio, autorreferencial, sino que deja al lector en la

incertidumbre propia de la metaficción de la que habla Waugh, en el juego burlón de no saber bien cuál es la relación entre la ficción y la realidad y, por ende, de no saber del todo si se debe o no reír. *Cien Años* encierra o es, no lo sabemos tampoco, el manuscrito de Melquíades, que refiere y define el mundo macondino que a su vez modela el mundo exterior a la novela. El juego es orgánico, más no mimético, se alimenta de la realidad extraliteraria para construir otra realidad, un espejo deformado, caricaturesco y poético, que refleja otros espejos, en los que hay algo de realidad, pero también algo de irrealidad.

... Con el tiempo descubrí, no obstante, que uno no puede inventar o imaginar lo que le da la gana, porque corre el riesgo de decir mentiras, y las mentiras son más graves en la literatura que en la vida real. Dentro de la mayor arbitrariedad aparente, hay leyes. Uno puede quitarse la hoja de parra racionalista, a condición de no caer en el caos, en el irracionalismo total. (...) La fantasía, o sea la invención pura y simple, a lo Walt Disney, sin ningún asidero en la realidad, es lo más detestable que pueda haber. (El olor de la guayaba, 42)

Declaraciones de García Márquez como esta dan luz sobre el juego humorístico al que apunta y son coherentes con la lectura que venimos haciendo. Por un lado, reafirman la idea de la literatura como un espacio lúdico de liberación como el de Huizinga, en el que nos emancipamos del determinismo del mundo material y de la racionalidad hegemónica, creando una realidad distinta que se apoya en el vitalismo y en una visión humorística del mundo que impide fijar una verdad o dogma como el definitivo.⁶⁰ Por otro, niegan la arbitrariedad absoluta de la literatura: reconocen en ella reglas que hay que cumplir como en los juegos de Huizinga y notan un grado difuso, pero necesario de relación entre ficción y realidad que evita el solipsismo, la evasión y la arbitrariedad absoluta del lenguaje literario. En este sentido, pero ya en torno al humorismo que asociamos al juego de García Márquez, Bergson coincide al señalar que aunque la

⁶⁰ Le dice García Márquez a Plinio Apuleyo: “La realidad que se maneja en una novela es diferente a la realidad de la vida, aunque se apoya en ella. Como ocurre con los sueños. (48)

naturaleza del humor sea resbaladiza, el contacto con él permite captar que el espíritu cómico tiene una lógica propia, incluso en su más salvaje excentricidad. “*It has a method in its madness*” (8) Sueña, dice Bergson, pero evoca en los sueños, visiones que son aceptadas y entendidas por la totalidad del grupo social. El humor como juego de una literatura desenfundada, experimental y revolucionaria, tendría entonces unas reglas que permiten la comunicación del sentido cómico así como el goce de romperlas.

La identificación con los prototipos caricaturescos, hiperbólicos, que, como lo señalaba Vargas Llosa, representan la totalidad de formas de ser en *Cien Años*, le dan a la literatura de García Márquez rasgos de un juego de mímica ligado al humor, en el que el escritor-mimo parodia, exalta y exagera las particularidades de un tipo social determinado (el proto macho José Arcadio, el europeo refinado Pietro Crespi, el héroe épico Aureliano, el profeta intelectual Melquíades, el científico Aureliano...) para que el lector adivine⁶¹ de quién se burla y se ría o no de sus monerías y de este como imitador.

El juego de García Márquez, en *Cien años de soledad*, no tiene la misma seriedad del ajedrez, no es un enfrentamiento intelectual entre dos rivales iguales, no se agota en el tablero mismo ni busca un ganador. Como en el ajedrez hay un espacio, un tablero, en el que transcurre el juego, Macondo, solo que, este último no se cierra completamente ni se agota, ya que, aunque excluido y remoto, tiene un afuera, representado por Riohacha, Europa y la Capital. El juego de García Márquez se da en un espacio orgánico, que lo abarca todo, no cerrado como el de Borges, ni solipsista y en vez de abstracto, llevado a un espacio típicamente latinoamericano. Aunque el final sentencie a la estirpe Buendía a

⁶¹ “Creo que una novela- dice Márquez en este sentido- es una representación cifrada de la realidad, una especie de adivinanza del mundo” (Apuleyo, 48)

la soledad, El juego de *Cien años* tampoco es un juego de solitario, en el que un escritor representa un mundo para sí mismo. Su intención está más ligada al mundo social, al ámbito de la camaradería y el buen humor, como veremos en el pasaje sobre el sabio catalán y el grupo de escritores, y como lo reafirma en una entrevista García Márquez al señalar que si bien la timidez lo ha llevado a refugiarse en la literatura y no dedicarse a la prestidigitación, ambas actividades conducen a lo único que le ha interesado desde niño: que sus amigos lo quieran más. (Conrado 9)

Su juego tampoco es un póker en el que el fin es lucrativo y el riesgo de perder amigos, más o menos alto. Esto pese a que esas cáscaras de banano que dice ponerle a los críticos que interpretan su obra como pontífices “sin darse cuenta de que una novela como *Cien años de soledad* carece por completo de seriedad y está llena de señas a los amigos más íntimos” (Mendoza 104) se puedan asociar al “bluff” del póker. El juego acá, como decíamos, se da en el marco sociable del humor, en el que de acuerdo con Bergson, se requiere de un grupo de cómplices que se excluyen del grupo social para, desde ese alejamiento, imitar y reírse de discursos y actitudes de quienes representan roles sociales de forma natural o mecánica, sin alejarse de su propia condición, detenerse a observar su comportamiento, extrañarse en los términos de Shklovsky y reírse de sí mismos al adquirir conciencia del carácter lúdico, cómico y absurdo de aquello que realizan con tanta seriedad. “*A comic character is generally comic in proportion to his ignorance of himself. The comic person is unconscious*”, dice Bergson (29)

La imitación, según Bergson, es repetición de algo que por sí solo no generaría risa. Durante una conferencia irrumpe la risa si alguien repite las palabras y gestos del ponente. En la imitación se reproducen los rasgos mecánicos del comportamiento,

exponiéndolos como tales y produciendo ese extrañamiento que permitirá liberarse de ellos, hacerlos concientes, y reírse de ellos como espejo de los propios. No nos reímos de las cosas y los animales, en cuanto tales, sino cuando percibimos en ellos características humanas, advierte Bergson para mostrar cómo el humor nos sirve como espejo. La caricatura toma lo material y lo deforma, preservando y amplificando los rasgos propios del sujeto caricaturizado, de tal manera que sea identificable. Por ello parte de la elasticidad, en contraposición con la rigidez. Se puede hacer una caricatura a partir de un molde de plastilina, más no de una roca. Sin embargo, García Márquez toma elementos que se presentan como rígidos y solemnes, la Biblia, la muerte, el incesto, y los deforma con su humor hasta más no poder. La muerte deambula por la vida, se funde con ella, de tal manera que los muertos conviven con los vivos y estos les envían cartas con quienes, como Amaranta, están por morir y hacen del hecho trágico un carnaval cómico. El incesto, antiguo tabú de la sociedad, se ridiculiza al punto de materializarse en la grotesca cola de cerdo del último Buendía y, así, uno a uno, los miedos van disipándose en una risa vitalista que celebra el amor, la libertad, la solidaridad y la camaradería, abriendo horizontes de posibilidades distintos al de la pugna, la violencia y la soledad.

Cercano a la risa en Bergson, Bajtín encuentra en el carnaval una subversión momentánea del orden oficial y las divisiones, donde se da una suerte de comunión entre iguales, en donde prevalece lo sensual y lo lúdico y se da un momento de renacimiento y renovación en el que, paradójicamente, se resiste el orden impuesto pero a su vez se le perpetúa con ciertas diferencias dadas por ese carácter renovador. La novela con su espíritu carnalesco y folklórico, así como con su juego de máxima aproximación, cuestiona, relativiza y parodia todos los sistemas literarios, sociales y políticos,

incluyéndose a sí misma, destruyendo la épica y los dogmas a punta de risas que unen a los lectores bajo una misma comunidad riente: la de Gabriel y esos escritores que se burlan de todo, incluidos ellos mismos.⁶²

Siguiendo ese espíritu carnavalesco y burlón, *Cien años* parodia y subvierte esos discursos heroicos de la política, la guerra, la religión, la ciencia e incluso la misma literatura que se toma demasiado en serio. Se ríe de los héroes que combaten mil guerras absurdas y las pierden todas, de los partidos que no se distinguen el uno del otro y que avivan el odio y el fanatismo, de los gestos heroicos de quienes entregan la vida luchando como Gregorio Stevenson bajo un ropaje transvestido, de los científicos que como José Arcadio padre descubren el agua tibia, de los candidatos a papa que como el hijo de Fernanda sucumben a los placeres hedonistas y decadentes, de revolucionarios como Arcadio que terminan convertidos en los tiranos que quisieron deponer y fusilar a sus propios amigos, pero que terminan huyendo como niños tras los correazos de sus madres por llevar sus juegos de espaditas demasiado lejos. La novela se burla de personajes orgullosos y grotescos como Aureliano Segundo que se atragantan hasta la inconciencia para ganar un concurso o que juegan a hacer la guerra para buscar la paz, sin darse cuenta de que ponen en riesgo la vida misma por imponerse en lo que es solo un juego. El burlado, el sujeto cómico, es aquel que no es conciente del carácter ridículo, absurdo, de su acción, aquel que no se distancia, no comprende que en esta vida no se tiene certeza ni

⁶² En *Epic and Novel*, Bajtín nota la maleabilidad del mundo que fomenta la risa: "It is precisely laughter that destroys the epic, and in general destroys any hierarchical (distancing and valorized) distance.(...) Laughter has the remarkable power of making an object come up close, of drawing it into a zone of crude contact where one can finger it familiarly on all sides, break open its external shell, look into its center, doubt it, take it apart, dismember it, lay it bare and expose it, examine it freely and experiment with it...Familiarization of the world through laughter and popular speech is an extremely important and indispensable step in making possible free, scientifically knowable and artistically realistic creativity." (23).

de la existencia misma, como le advierte el párroco de Macondo a Aureliano Babilonia, sino que se auto engañan como Fernanda del Carpio y su hijo llamado a Papa, se recluyen en su soledad, se aprisionan entre el corsé de la solemnidad, de la moralidad, del saber, de la verdad, del radicalismo, del poder y del miedo a pecados como el incesto.

Según Bergson, dos elementos hacen cómico al objeto de la risa: la rigidez y la repetición, asociadas al automatismo del sujeto cómico que se deshumaniza y se asemeja a una máquina. La risa es el correctivo de ese automatismo, es una suerte de corto circuito que se contagia, fluye y se muestra como una contra-corriente que recorre, resiste, evidencia y desarticula los mismos circuitos de poder que normalizan y corrigen al individuo hasta convertirlo en una pieza más de la maquinaria social, en un autómatas que sigue a la masa, pero que gracias al distanciamiento de la risa reconoce que seguía la fuerza centrífuga de la masa y recobra una libertad y conciencia que le permitan actuar como un agente crítico del orden impuesto y abrir nuevos horizontes de posibilidad.

En *Cien años*, ocurre algo similar: el humor juguetón genera una capacidad de elasticidad mental que sirve como antídoto a la rigidez propia del que no acepta cambiar el orden. Evitaría, entonces, la estrechez de Fernanda del Carpio y el modo de ser del cachaco solemne⁶³ que replica a la tradición española, así como el positivismo, la racionalidad cartesiana, el fanatismo político de Arcadio o el afán de teorización del crítico que busca sentidos ocultos y últimos en la literatura. Solo quien ha ejercitado la elasticidad propia del humor y el juego se libera de la rigidez de acomodar el

⁶³ El humor y el juego son rasgos típicos de la idiosincrasia costeña, donde uno de las formas más comunes de pasar el tiempo es jugando dominó, “mamando gallo” con los amigos y burlándose de ese hombre del interior, el cachaco, que busca imponer un orden racional, un conjunto de valores morales, un afán de crecimiento económico, típicos de la cultura occidental..

comportamiento a moldes sociales, a la racionalidad occidental, a dicotomías artificiosas que alimentan el odio (derecha vs izquierda, liberales vs conservadores, revolucionarios vs contrarrevolucionarios, etc...), a protocolos de buena urbanidad, a buenas costumbres, de honor, virginidad, castidad. Solo disfruta el juego quien sabe que juega. Amaranta Úrsula, de carácter libre y a quién le tiene sin cuidado “el qué dirán” de esa suerte de panópticos sociales en que se convierten los pueblos chicos que se hacen infiernos grandes, se entrega a un amor, no solo extraconyugal sino incestuoso y en esa medida, en contra de esa supuesta ley natural de preservación de la especie. Muere tras el parto, pero no entre lágrimas, sino entre risas y sin lamentar la cola de puerco que materializa su pecado. Ella y Aureliano Babilonia han crecido juntos, jugando y riendo en pleno diluvio.

El juego humorístico va más lejos aún en *Cien años* que en *El Coronel no tiene quien le escriba*, pues además de acudir a un juego que no tiene el carácter antagónico de las peleas de gallos, se burla de su propio afán por escribir esa gran novela de Latinoamérica. La novela se autoparodia, por medio de frases que van y vienen, de nombres que se repiten, de gemelos que se imitan el uno al otro, y de ese manuscrito que es parte de la novela y la novela misma, que es leído dentro y fuera de ella en un plano de metafictivo, sugiriendo como el poema “El Ajedrez” de Borges que nosotros también somos piezas de otro ajedrecista y coincidiendo con lo que dijo García Márquez en su discurso del Nobel, sobre nuestra naturaleza de juguetes del azar. La novela es autorreflexiva, tiene conciencia de su función efímera, absurda, y de su relación estrecha con la vida. Para notarlo, bastan las palabras del sabio catalán y el pasaje del grupo de escritores que, gracias a su amistad fundada en el humor, la literatura y el *carpe diem* de su eterna parranda, sacan a Aureliano Babilonia del encierro de su melancólica erudición:

Para un hombre como él, encasillado en la realidad escrita, aquellas sesiones tormentosas que empezaban en la librería a las seis de la tarde y terminaban en los burdeles al amanecer fueron una revelación. No se le había ocurrido pensar hasta entonces que la literatura fuera el mejor juguete que se había inventado para burlarse de la gente, como lo demostró Álvaro una noche de parranda (440)

Vemos que la literatura como juego está del lado de la vida, de la vivacidad erótica de los burdeles, de la camaradería y el humor sin límites, más que del encierro tormentoso de la erudición o de esa sabiduría que según el sabio catalán, no vale la pena si no es “posible servirse de ella para inventar una manera nueva de preparar los garbanzos”. (440) En el burdel donde terminan sus conversaciones, la propietaria se burla de la credulidad de los clientes, “que admitían como algo cierto un establecimiento que no existía sino en la imaginación, porque allá hasta las cosas tangibles eran irreales” (440). Del lado de ese sentido de irrealidad desde el que la literatura caricaturiza lo real y junto a estos escritores que tratan de incendiar la casa para demostrar que no existe (441), Aureliano descubre en el burdel imaginario y en la cama de Nigromanta la cura para la timidez que lo llevará a encontrar la felicidad en el amor con Amaranta Úrsula, por encima del miedo a engendrar un hijo con cola de marrano. Es gracias a esa comunidad riente que encuentra una forma de superar la melancolía y la soledad.

Como un modelo de los escritores del Boom que buscan escribir esa gran novela de Latinoamérica que le de su identidad, todo el grupo de trata de hacer algo perdurable, a instancias del sabio catalán, quien los impulsa a buscar la “trigesimoséptima situación dramática”. Esto, “en un pueblo donde ya nadie tiene interés ni posibilidades de ir más allá de la escuela primaria” (443) y pese a saber que el destino de la literatura es efímero. Alfonso perdió en “la casa de las muchachitas” unos pliegos de los manuscritos del sabio catalán y este en vez de enfurecerse “comentó muerto de risa que aquel era el destino

natural de la literatura”. El olvido, pero el olvido en medio de la vida alegre de un burdel y de la amistad. Esto, en contra de esas exigencias de compromiso político y revolucionario que se le hacía a los escritores desde Cuba, so pena de ser juzgados de reaccionarios, evasivos, burgueses o poco comprometidos con el cambio social.

Esa capacidad para reírse de sí mismos, refleja la que tuvieron García Márquez y sus amigos de la Cueva y que reconoce en *Vivir para contarla*, cuando narra que en una alicorada discusión sobre Faulkner, desafió a su amigo Cepeda Samudio a que resolvieran la disputa a trompadas:

Initiamos el impulso para levantarnos de la mesa y echarnos al medio de la calle, cuando la voz impasible de Germán Vargas nos frenó en seco con una lección para siempre: -El que se levante primero ya perdió”. (104)

El secreto para mantenerse unidos, a pesar de sus diferencias, y no recurrir a la violencia fue burlarse de todo. Perder la paciencia, pero nunca el sentido del humor.⁶⁴

En el ADN del arte contemporáneo están estas dos actitudes: la violencia y el humor, el grito anárquico y el susurro quietista, la insatisfacción y la aceptación, la provocación y la indiferencia, el gesto transgresor y el gesto cotidiano, Diógenes y Pirrón” (Granés, 46).

Estas palabras de *El puño invisible, arte, revolución y un siglo de cambios culturales*, de Carlos Granés, sirven para preguntarse dónde se sitúa el arte de García Márquez. La anécdota que citamos como reflejo de la actitud festiva de los escritores alteregos de la Cueva, sumada a la ridiculización constante de figuras ligadas a las armas, parecen inclinar su arte del lado del humor como forma revolucionaria de alcanzar una liberación subjetiva que posibilite un cambio material, entendiendo que si bien el arte no

⁶⁴ “...nuestra fortuna mayor fue que aun en los apuros más extremos podíamos perder la paciencia pero nunca el sentido del humor. (...) en la mesa de don Ramón Vinyes nos comportábamos los cuatro como los promotores y postuladores de la fe, siempre juntos, hablando de lo mismo y burlándonos de todo.” (104)

puede cambiar las estructuras de la sociedad, puede transformar al artista y a su público. Si Granés señala que para Duchamp “renunciar al mundo y a sus convenciones daba la libertad para reinventarse a sí mismo y vivir la vida que se quería vivir”, en un espíritu de escepticismo que ponía en duda las verdades impuestas por la ley y la costumbre y que optaba por seguir “su propio camino burlándose de lo establecido e inventando lo que Octavio Paz llamó un arte de liberación interior” (47), podemos decir que el Gabriel y los amigos que insisten en el juego burlón de la literatura, pese al analfabetismo del pueblo en el que viven, comparten algo de ese espíritu que no se toma las cosas tan en serio y busca, ante todo, la libertad y la celebración de la vida, en comunidad.

Cien años reconoce, sin embargo, lo problemático de entregarse al juego literario en un espacio de precariedad económica y bajo acceso a los medios para ejercer la libertad creativa, pero insiste en el ejercicio pleno del arte, aunque dándole una dimensión más mundana, ligada a la vida, los burdeles y lo popular, en vez de una de privilegio, jerarquía y estatus social e intelectual. Si Castro le pedía a los artistas aceptar unas restricciones a la libertad en función de alcanzar unas condiciones materiales que en el futuro expandirían esa libertad creativa a todos los que antes no la habían tenido, Gabriel y sus amigos no renuncian a ella sino que la comparten incluso con los miembros menos privilegiados del pueblo. García Márquez logra negociar las demandas de una Revolución que pide una literatura que trate problemas sociales y esté al alcance del pueblo con el espíritu vitalista, lúdico y humorístico propio de una literatura más experimental que, de no ser por lo primero, podría resultar sospechosa por su falta de compromiso y por su ambivalencia. También logra cumplir con la exigencia que, en lo nacional, se le hace de escribir sobre la violencia que ha sufrido el país, sin recurrir a las

fórmulas gastadas del tremendismo o la escritura panfletaria. Con el humor y el juego, encontró un punto medio entre la experimentación literaria y una ironía demasiado fina e intelectual que corriera el riesgo de no comunicarle nada al lector promedio. Evitó, también, caer en una literatura demagógica que buscara simplemente educar al pueblo con un dejo de paternalismo condescendiente y unas formas realistas gastadas que poco efecto surtieran. Al contrario, creó un juego literario que desafía a sus distintos lectores, invitándolos a reconstituir el sentido de la obra y a decidir en qué posición ubicarse, en cada instancia humorística: si en la de burladores o burlados, o en la de ambos.

Si como dice Tristán Tzara, en su manifiesto dadaísta, el arte es algo privado que el artista hace para sí mismo y no una obra comprensible producto de periodistas, García Márquez conjugó su talento comunicativo de periodista con sus dotes artísticas y encontró un equilibrio entre la expresión individual que celebra la libertad absoluta y la necesidad de cruzar el puente y crear un diálogo constructivo con su lector. Como el de Tzara, su arte reivindica la vida, con todas sus contradicciones y sus formas grotescas, haciendo de la carcajada, la fiesta, las bacanales, el erotismo y la bohemia su mejor aliado para combatir el aburrimiento, la alienación y la solemnidad. Si Duchamp se quejaba de que aquellas batallas entre artistas por fijar el rumbo revolucionario de su arte no dejaban mayor espacio para la risa y se eludía de aquellos debates solemnes que buscaban encasillarlo en alguna categoría rígida, García Márquez evitó debates públicos como el que tuvieron Cortázar y Arguedas o aquel del caso Padilla. Su posición fue la del que se ríe de sí mismo y del ego henchido de aquellos escritores que con prepotente ingenuidad creen que con sus libros y defensas acaloradas de una u otra estética cambiarán el destino humano. Su misión parece más modesta, pero más poderosa: fomentar, a punta de

mamagallismo literario, el gozo y la risa en comunidad, la amistad, la inclusión y la celebración de la vida, por encima de las rencillas que dividen a unos y otros, entre conservadores y liberales, revolucionarios o reaccionarios, en un país abatido por la violencia, la melancolía, las rencillas y la fragmentación... Su legado, más que el de una literatura comprometida con la lucha, sería el de contagiar al lector con la flexibilidad subjetiva y el vitalismo propio de su humor mamagallista. De ser así y tras el descrédito de la Revolución Cubana, podría ocurrir lo que Granés dice, sucedió con las ideas dadaístas y surrealistas que sobrevivieron a las vanguardias e impregnaron la sensibilidad de jóvenes en los sesentas, incluida la del mismo García Márquez: no transmitieron su nihilismo, negación o irracionalidad, sino su celebración de la vida, en tiempos cuando se popularizó el eslogan: “Si no puedo bailar, no es mi revolución”. (86)⁶⁵

Como explica Granés, esta sentencia provenía de la premisa de que en vez de asumir posiciones pasivas el público debía participar activamente, alterando rutinas, convenciones y verdades preestablecidas de tal forma que se resistiera la alienación propia del mundo capitalista. Frente al tedio y el automatismo del trabajo asalariado, la fiesta y el juego se mostraban como formas de transformar la vida. Así, si la sociedad del espectáculo creaba la ilusión de libertad y anestesiaba al individuo, el juego le permitía ser activo en su desarrollo y (re)construcción.

⁶⁵ En *Más allá del bien y del mal*, ya Nietzsche anunciaba el poder creativo y renovador de la risa por sobre cualquier otra pretenciosa vanidad: “Nosotros estamos preparados, como ningún otro tiempo lo estuvo, para el carnaval de gran estilo, para la más espiritual petulancia y risotada de carnaval, para la altura trascendental de la estupidez suprema y de la irrisión aristofanesca del mundo. Acaso nosotros hayamos descubierto justo aquí el reino de nuestra *invención*, aquel reino donde también nosotros podemos ser todavía originales, como parodistas, por ejemplo, de la historia universal y como bufones de Dios, ¡tal vez, aunque ninguna otra cosa de hoy tenga futuro, téngalo, sin embargo, precisamente nuestra *risa!*” (74)

Desde la Cueva e influido por amigos como Álvaro Cepeda Samudio, quién se expuso en Nueva York a las corrientes artísticas en boga, García Márquez llega a un arte poética que no adolece de la melancolía que vimos se le achacaba al pueblo colombiano y latinoamericano, sino que comparte ese espíritu vitalista, festivo, lúdico y humorístico de las vanguardias que se reaviva en los años 60s. Un humor a la vanguardia que rompe convenciones, une la vida y el arte, en una actividad literaria que en vez de tener como fin último el triunfo de uno sobre los otros, busca el goce colectivo del proceso creativo y el empoderamiento de cada individuo como agente que construye el sentido.

Si bien el legado de las vanguardias pudo tener una influencia en García Márquez, la cultura caribeña dada a la fiesta y a la mamadera de gallo, así como el influjo de un escritor del Caribe, como José Félix Fuenmayor, cumplieron también un papel fundamental en su concepción de la literatura como juego burlesco.⁶⁶ Al fin de cuentas la mamadera de gallo ha sido un rasgo de la idiosincrasia costeña que marcó a García Márquez a tal punto que le apostó a ella como algo, en su literatura, que acompañaría la revolución sin sucumbir a la solemnidad. De ahí que Samper afirme que García Márquez convirtió al mamagallismo “en efectiva arma política”. Y es que así los malhumorados sospechen del humor, el mamagallista, según Samper, es “un escéptico sano”, alguien que desde un ángulo festivo de la vida cuestiona la realidad y lo que se entiende por tal, permitiendo esa maleabilidad necesaria para transformar el mundo. El mamagallista disfruta al “desinflar la pompa de la seriedad convencional”, sabe ver el lado ridículo y grotesco que se esconde en todo, si se posiciona es para rechazar la solemnidad y “su

⁶⁶ Sobre Fuenmayor, escritor satírico influenciado por Swift, dice García Márquez, en *Vivir para contarla*, que fue el padre de todos en la Cueva y resalta ese elemento que defienden las vanguardias sobre la relación entre el arte y la vida: “...Álvaro Cepeda y yo pasábamos horas escuchándolo, sobre todo por su principio básico de que las diferencias de fondo entre la vida y la literatura eran simples errores de forma”. (104)

misión vital es la de desvencijar el aparato de lo trascendental con la dinamita de una visión consciente de su propio ridículo”. Esto explica, según Samper, “que no haya mejor lugar para cultivar el mamagallismo que un país tan espeso y augusto como Colombia”. Y es eso, precisamente, lo que hace García Márquez al introducir el humor a esa literatura de la Violencia que se había olvidado de que los vivos, por traumatizados que puedan estar, también se ríen y al responder al dilema entre la pluma y el fusil, con las plumas afiladas de su humor mamagallista: el mejor gallo de pelea que se han inventado para dinamitar todo lo que se convierta en dogma, incluida la misma revolución y reunir a una sociedad fragmentada en la melancolía, alrededor de una risa que lo abarca todo.

La literatura de García Márquez, aunque se sabe un juego efímero e inútil frente a fuerzas que están por encima del hombre como el paso del tiempo y la muerte, sigue jugando, haciendo y fundiendo pescaditos de oro. Es un juego literario que fluctúa entre el extrañamiento y la naturalización de lo maravilloso, entre el goce de jugar y la tensión de perder, entre el elemento racional y el sensible, entre la seriedad y la risa. Según Schiller, el impulso del juego media entre lo sensible y lo racional. Lo racional se presentaría, acá, en el distanciamiento, en la inteligencia de la que surgen el humor y la risa. En ese sentido dice Bergson que lo cómico ocurre, cuando un grupo de personas imponen silencio a sus emociones y llaman a juego solo su inteligencia. (13). Luego de eso que él llama “*a momentary anesthesia of the heart*” vuelve lo sensible que se daría en el tono poético, lírico de García Márquez, que nos adentra en los amores y desamores, en la guerra, la muerte, la vejez, haciéndonos solidarios con los dolores de esos personajes trágicos de Macondo que reflejan los dramas de nuestra propia existencia, bien sea a nivel nacional, latinoamericano o universal. En ese plano se evitaría el cinismo

indiferente, el excluirse de la acción transformadora, el caer en el nihilismo, la indolencia y la pasividad, mientras que el humor impediría darle demasiada importancia al juego, a las pasiones que llevan a Crespi al suicidio, al coronel Aureliano al fusilamiento, a Arcadio a la tiranía de su radicalismo revolucionario o a Aureliano padre a su encierro en el laboratorio de alquimia y a la soledad del árbol junto al que muere amarrado.

Macondo ha sido ese espacio lúdico en el que lo trágico y lo cómico han generado la complicidad riente entre el escritor y el lector y donde Aureliano Babilonia ha superado la soledad y los fantasmas de la matanza de las bananeras gracias al amor por Amaranta Ursula y a su amistad con el grupo de escritores fundada en su acercamiento humorístico y lúdico a la literatura. Sin embargo, como cualquier juego que tiene un tiempo determinado y unos jugadores que en algún punto se aburren o deciden no jugar más, la vida en este pueblo también está condenada a terminar y el sabio catalán, el mismo hombre que cree que el mundo se habrá acabado de joder el día en que los hombres viajen en primera clase y la literatura en el vagón de carga, abandona Macondo, deja sus libros y les dice a sus amigos en un tono vulgar y desengañado: “¡Ahí les dejo esa mierda!”. El uso de la palabra ya no obedece a un ímpetu resistente como el del final de *El Coronel*, sino a la desacralización de la misma literatura y al desengaño que arrastra al sabio catalán hacia la muerte como el fin de quien renuncia a la lucha diaria por seguir jugando, sin importar la precariedad de las condiciones en que se vive. En las cartas que les fue enviando a sus discípulos, el sabio catalán deja ver cómo fue perdiendo el humor y el espíritu lúdico.

(su) maravilloso sentido de irrealidad, hasta que terminó por recomendarles a todos que se fueran de Macondo, que olvidaran cuanto él les había enseñado del mundo y del corazón humano, que se cagaran en Horacio(...) (Y que) recordaran

siempre que el pasado era mentira, que la memoria no tenía caminos de regreso, que toda primavera antigua era irrecuperable, y que el amor más desatinado y tenaz era de todos modos una verdad efímera. (455)

¿Qué puso fin al juego de los escritores y por qué se va el sabio catalán? La respuesta puede estar en la atmósfera de abandono y desesperanza que deja la violencia tras la matanza de las bananeras, pero sobre todo en el hecho de no creer más en el juego literario como forma de celebración de la vida, aún en medio de la adversidad. El sabio catalán llegó durante el esplendor de la compañía bananera, huyendo de una de tantas guerras en España y encontró refugio en su librería, el humor y su amistad con los amigos escritores, pero regresa a Europa “derrotado por la nostalgia” (451), en un tiempo posterior al de la matanza de las bananeras, que parecería corresponder al de la Violencia partidista, si tenemos en cuenta que al poco tiempo Gabriel se va a vivir a París, algo que hace García Márquez, a su vez, a mediados de los 50s. Vemos así, que aunque bajo un realismo mágico que hace más difusa la correspondencia histórica entre lo intratextual y lo extratextual, en *Cien años de soledad*, se mezclan, como en *El coronel*, los cien años de soledad y violencia tanto latinoamericana como colombiana con un tono humorístico que contrasta con la truculencia de los hechos narrados, pero que sirve como forma de sobreponerse a la melancolía por la pérdida de aquel Macondo utópico que la llegada de la Historia, la política y la explotación fueron llevando hasta su destrucción.

El buen humor, la literatura, su sentido de la irrealidad y su capacidad de juego burlón son lo último que se va de Macondo, cuando Gabriel sigue el ejemplo de sus otros amigos y, desengañado, se va para París con dos mudas de ropa, un par de zapatos y las

obras completas de Rabelais (456).⁶⁷ El juego, como la Revolución, llega a su fin con un Macondo sin pájaros, sin historia, sin carnavales, sin risas, sin humor, sin jugadores ni escritores y, al que, por eso, no le queda nada distinto que desaparecer. Quedan Aureliano Babilonia y Amaranta Úrsula que se entregan al *Carpe diem* de ese amor excesivo y risueño que no les da tregua ni para vestirse y que los hace los dos seres más felices del mundo. Pero Amaranta muere desangrada tras el parto y Aureliano, tras vagar por el pueblo fantasma “buscando un desfiladero de regreso al pasado”, descifra las claves de su propia ruina. Encuentra la llave del laberinto borgeano que conlleva su destrucción, y comprende que todo terminará para él y “la ciudad de los espejos (o los espejismos)” (471) cuando termine de leer el verso final del pergamino que encierra su existencia.

Macondo desaparece con una última letra y un punto final que anuncian la nada, el fin de *Cien Años de soledad* y la incertidumbre de no saber si fue un espejo del mundo que desde la periferia denuncia su exclusión o solo un espejismo deformado que se ríe de nosotros. Una burla total. Una mamadera de gallo. Un juego exagerado y caricaturesco de la literatura para reírse de los demás, incluidos aquellos que pretenden escribir novelas totales e imposibles o hacer la revolución, sea empuñando la pluma o el fusil.

¿Un final pesimista que nos condena a la soledad y a un ciclo repetitivo de desilusión y violencia o una invitación a jugar un nuevo juego, en donde la confrontación política no sea una lucha partidista y las diferencias se resuelvan con el espíritu vitalista, lúdico y humorístico de ese grupo de amigos que en el goce de la literatura como fiesta vislumbran un modelo de utopía fuera del aislamiento y la violencia? La pregunta queda

⁶⁷ La alusión evidencia la influencia de ese humor grotesco, paródico e hiperbólico asociado a lo carnavalesco de Bajtín que ya mencionamos.

abierta a cada lector. Para quien lo prefiera, la destrucción puede ser una oportunidad para valerse de Macondo y de sus personajes como las fichas de otro juego que luego escritores y lectores irán manipulando a su antojo, para interpretar y parodiar esta obra, ahora canónica, o llegar al punto de aquella mujer rusa, la lectora ideal para García Márquez, que, a lo Pier Menard, reescribió *Cien años de soledad* de principio a fin solo para ver quién estaba más loco, si el autor o ella. (Apuleyo, 112)

Para otros, menos dados al juego y al humor, la destrucción de Macondo y la violencia política que denuncia la novela han sido la disculpa para empuñar el fusil y hasta inmolarse, con tal de defender la independencia de un pueblo condenado a la exclusión. Así, Jesús Santrich, líder guerrillero de las FARC, en el artículo “¡Cabrones! Les regalamos el minuto que falta”, se vale del episodio de la novela sobre la matanza de las bananeras, para justificar su obstinación en seguir alzado en armas, no obstante el derramamiento de sangre y la barbaridad de más de 50 años de conflicto. Ante las demandas de desarme del gobierno, Santrich interpela al presidente Juan Manuel Santos y, valiéndose de una lectura malhumorada de *Cien años de soledad*, anima a los guerrilleros a continuar en pie de lucha.

Y como en la Plaza de Macondo, nos siguen diciendo que nos quedan cinco minutos para que hagamos la retirada sumisa y vergonzosa del legítimo enfado e indignación. Pero no, el pueblo insiste en rechiflar a los esbirros (...) Pero sepa que estamos embriagados por la tensión de Macondo, por la maravillosa profundidad del silencio cansado de los oprimidos; y si es el caso, repítalo con nosotros señor canalla, nada hará retroceder a esta muchedumbre pasmada por la fascinación de la muerte. Así que ¡Cabrones!, les regalamos el minuto que falta.

El gesto irreverente y suicida de quien, en *Cien años de soledad*, le grita al ejército que les regala el minuto que falta, encuentra un eco en el de esta guerrilla que se empecina en sacrificar su vida y la del resto, en aras de unos ideales que sus propios actos

se han encargado de desvirtuar. Una lectura atenta de la escena que cita Santrich nos permitiría encontrar otra salida a la de responder a la matanza de las bananeras con otros actos de violencia o la inmolación en nombre de una causa.

En medio de la huelga llega el ejército. La rechifla y los gritos redoblados ahogan el toque de clarín que anunciaba el plazo dado para retirarse. Nadie se mueve. La tensión ante la inminencia de la matanza se mezcla con las imágenes poéticas de José Arcadio Segundo “sudando hielo” y del niño que sobre sus hombros habría de sobrevivir para contar la historia, sin que nadie la diera por verdadera. La muchedumbre permanece “pasmada por la fascinación de la muerte”, José Arcadio Segundo se empina por encima de las cabezas y por primera vez en su vida levanta la voz: “-¡Cabrones! Les regalamos el minuto que falta”. Sus palabras irreverentes rompen la tensión del lector con una sonrisa de aprobación, pero a renglón seguido vuelve lo trágico:

...catorce nidos de ametralladoras le respondieron en el acto. Pero todo parecía una farsa. Era como si las ametralladoras hubieran estado cargadas con engañifas de pirotecnia, porque se escuchaba su anhelante tableteo, y se veían sus escupitajos incandescentes, pero no se percibía la más leve reacción, ni una voz, ni siquiera un suspiro, entre la muchedumbre compacta que parecía petrificada por una invulnerabilidad instantánea. De pronto, a un lado de la estación, un grito de muerte desgarró el encantamiento: «Aaaay, mi madre.» Una fuerza sísmica, un aliento volcánico, un rugido de cataclismo, estallaron en el centro de la muchedumbre con una descomunal potencia expansiva. (el subrayado es mío, 346)

El pasaje dista mucho de ser la descripción desnuda, cruda y realista de un suceso histórico. El acontecimiento se desfamiliariza con el lenguaje poético, la hipérbole, la deformación grotesca, el vocabulario que alude al carnaval (nidos, pirotecnia, encantamiento...) e incluso el humor negro y popular que evita sentir pena por ese ser humano que emite “un grito de muerte”. El “Aaaay, mi madre” que es incongruente con

el hecho trágico que afronta. Estas incongruencias entre los sucesos trágicos y los elementos festivos detienen al lector, lo impulsan a hacer un juicio y a tomar partido.

La respuesta a una arenga burlona que, con un poco de humor, los militares habrían podido tomar a la ligera, es tan absurda y desmedida que parece una farsa. Un chiste, algo que, simplemente, no puede ser, pero que sin embargo es un hecho tan real que la novela lo denuncia, incorporando en la ficción los nombres propios de quienes firmaron el decreto que legitimó la matanza. El humorismo, como sostenía Vargas Llosa al referirse a *El Coronel*, baja las defensas del lector y sirve acá para solidarizarlo con los manifestantes, así como para desnudar esa mentira colosal de un gobierno que pretendió, por arte de magia, desaparecer la masacre, reduciendo las miles de víctimas a no más de 9 o 10. Los giros humorísticos le dan tal gracia a la lucha resistente de los huelguistas que inclinan al lector a simpatizar con ellos y hacen inolvidable y hasta contagiosa su respuesta burlona.⁶⁸ Esto, a tal punto que, incluso antes de Santrich, un grupo guerrillero como el M-19 hizo uso de las palabras de José Arcadio Segundo para responderle al presidente Turbay, en esos mismos términos, que les regalaban los meses que les daba para acogerse a una amnistía. (Restrepo, 29)

Pese a la simpatía que despierta el grito resistente, la imagen perturbadora del tren cargado de muertos que ha de atormentar a José Arcadio Segundo toda su vida llevan a preguntarse si valió la pena el placer momentáneo de aquel gesto entre burlón y suicida que terminó desencadenando la masacre. ¿Se habrá justificado sacrificar la vida propia y

⁶⁸ Sobre esa capacidad del humor para generar simpatía con los movimientos resistentes, Thomas Olesen muestra cómo el zapatismo logró comunicar su proyecto a una audiencia global y generar solidaridad con su causa gracias al humor de los discursos y escritos de Marcos y a su capacidad para reírse de sí mismo, creando identificación y humanizando a su grupo en contra de esa tendencia de los Estados a deshumanizar a grupos subversivos.

ajena por una arenga que se ríe de los verdugos, pero que también los incita y es un impulso irreflexivo dado por la fascinación ante la inminencia de la muerte? El dilema es cercano al que entraña la respuesta final del Coronel a su esposa cuando ella le pregunta qué comerán si él insiste en pelear el gallo. Esto, pues no sabemos si el acto de habla transgresor, más que una defensa de la vida resulta ser además de un impulso suicida, un acto unilateral que afecta a otros que no necesariamente comulgan con él; si es una muestra irracional de virilidad o una sublimación simbólica de una violencia que termina reproduciendo una misma racionalidad violenta, en vez de encontrar otra salida que no implique pugna sino una celebración, en comunidad, de la vida.

El mismo García Márquez muestra ser consciente del peligro de dejarse llevar por las pasiones e impulsos y terminar haciendo de una fiesta hiperbólica una masacre. Esto cuando hace un diagnóstico de ese ser colombiano, cuya insignia es esa misma desmesura que lleva a los personajes en *Cien años de soledad* a su propia ruina:

Por la misma causa somos una sociedad sentimental en la que prima el gesto sobre la reflexión, el ímpetu sobre la razón....Tenemos un amor casi irracional por la vida, pero nos matamos unos a otros por las ansias de vivir. (...)Somos capaces de los actos más nobles y de los más abyectos, de poemas sublimes y asesinatos dementes, dé funerales jubilosos y parrandas mortales.(...) (“Por un país al alcance de los niños”, 1994,)

Como antídoto a estos males y al radicalismo de quienes como Santrich o José Arcadio Segundo, paradójicamente, están dispuestos a morir para defender la vida, el humor, en *Cien años de soledad*, apuesta más por el amor, la risa comunal, la solidaridad y la lucha en contra de la melancolía y la resignación que por el enfrentamiento, así este sea en nombre de ideales políticos como los de la revolución. El humor de García Márquez busca sensibilizar a los que se han hecho inmunes a la violencia, pero también

invitar a la reflexión a los que se dejan llevar solo de las pasiones. Esto, en cuanto fluctúa entre lo trágico y lo cómico, entre el distanciamiento y la máxima proximidad, entre lo racional y lo sensible, creando una pulsión vital que se dirige a sacudir al lector, solidarizarlo y comprometerlo con el cambio de la realidad representada, pero, siempre, a sabiendas de que, todo al fin y al cabo, es un juego que perderá su elemento placentero y se tornará violento si se le toma demasiado en serio.

Aureliano Babilonia, el último de los Buendía a quien escuchamos, oscila entre la influencia melancólica del relato traumático que le hereda José Arcadio Segundo como sobreviviente de la masacre y testigo de ese tren cargado de cadáveres y el influjo vitalista de esos escritores que, pese a la violencia, insistían en jugar a burlarse de los demás, en celebrar la vida y la mamadera de gallo, por encima de cualquier otra preocupación. Es gracias al espíritu lúdico y humorístico que le contagia el grupo de escritores que logrará salir de su soledad y encontrar, así sea transitoriamente, la felicidad en los brazos de Amaranta Úrsula. ¿Por cuál de los dos caminos ha debido tomar? ¿Por el del humorismo que encuentra placer y motivos de celebración en pleno horror o por el de quienes insisten en recordar hechos traumáticos que justifiquen su aislamiento social?

Más allá de cuál sea la posición de cada lector frente a estas preguntas y, en general, frente al humor con el que García Márquez sortea el dilema entre la pluma y el fusil, podemos concluir que la literatura en *Cien años de soledad* puede ser interpretada como un juego burlón en el que con un humor lúdico y carnavalesco se desacralizan, parodian y revierten desde los discursos más trascendentales como el positivismo científico, la historia, la religión, la política hasta la literatura y se muestran los absurdos de recurrir a la violencia. El juego del humor crea una comunidad riente, un espacio de

socialización, emancipación, distanciamiento y reflexión, donde se dan valores como la amistad, la solidaridad, el *Carpe diem* y el escepticismo que evitan tomarse el juego tan a pecho y gozar de esa risa que, según Bergson, es un don para la subsistencia.

El latinoamericano, por esa misma condición de opresión, exclusión y violencia que denunciaba García Márquez al recibir el Nobel y a la que ha estado sujeto, al menos, desde la Conquista; por tener una doble mirada, en Europa y América y por haber llegado tarde al banquete de la civilización europea goza de la sobriedad, el distanciamiento y la extrañeza del observador, atributos que le permiten burlarse de la embriaguez de sus antecesores. Al contrario de aquellos que condenan al continente a la melancolía, “La risa- decía Rodríguez Monegal- está presente en nuestra literatura desde sus orígenes como arma del oprimido para parodiar y destruir la solemnidad de sus opresores”.

(Sklodowska 16) En eso radica su mayor potencial revolucionario: en no tomarse nada tan en serio como para volverlo un nuevo dogma. Ni siquiera, la misma Revolución que terminó, como vimos, sospechando del humor y renunciando a esa flexibilidad fundamental para estar siempre jugando a reconstruir el orden dado.

Antes que igualarse en el estado de embriaguez cultural de Europa, escritores latinoamericanos como los que hemos citado, desde la periferia y con estilos muy diversos, se ríen de quiénes son inconcientes de su carácter de juguetes cómicos del azar y juegan con lo que la cultura hegemónica impone para crear nuevas realidades, nuevos juegos y comunidades rientes. Estos escritores latinoamericanos miran su periferia desde una periferia aún más marginal que aquella que producen las estrategias de dislocamiento y extrañamiento de escritores provenientes de la cultura tradicional. Es así como, aunque localicen su juego literario en Latinoamérica o en espacios universales, tanto García

Márquez como Borges, Arguedas, Cortázar, Nicanor Parra o Cabrera Infante comparten, en mi opinión, una tendencia al humor lúdico dada por su condición de latinoamericanos.

Las estrategias de juego, realismo mágico, literatura fantástica, indigenista, regionalismo o cosmopolitismo, son ya una opción de cada jugador para alcanzar lo más importante: la risa liberadora de la literatura como juego, burla y carnaval que hacen posible la liberación subjetiva propia de un humor flexible que no respeta convenciones, autoridades, dogmas o verdades finales y que, en cambio, se aboca al flujo y el cambio de la vida en comunidad. Una literatura liberadora que burla las dicotomías y compromisos políticos que se le exigen desde diversos extremos ideológicos y que evita ahogar los flujos de cambio con el mal-humor de aquellos que convierten la Revolución en un dogma que se olvida de la fiesta, apaga su risa en el sarcasmo, sospecha de la ambivalencia, la fluidez, la subversión y la inestabilidad del humor o terminan convirtiéndolos en instrumentos de violencia que simplemente substituyen a unos excluidos por otros, reproduciendo la misma lógica de oprimidos y opresores, de amos y esclavos, de víctimas y victimarios. El círculo de venganza, miedo, soledad y odio que habrá de condenarlos a un eterno retorno a la violencia.

De haber seguido la Revolución el espíritu carnavalesco de García Márquez y otros escritores como Cortázar o Cabrera Infante, podría haberse reemplazado, en el epígrafe citado de Fanon, la palabra “violencia” por la palabra “humor” y eliminar la jerarquía de una dirección que terminó concentrando todo el poder en Castro:

Solo el humor ejercido por el pueblo, humor aclarado y organizado por cada ciudadano, permite a las masas descifrar la realidad social, le da la clave de esta. Sin esa lucha, sin ese conocimiento en la praxis, no hay sino violencia y esbirros

Tal vez con esta subversión en el lenguaje, los aires de revolución en América Latina no se habrían convertido en los aires malhumorados de censura, violencia y extremismo que terminaron por aguar la fiesta de cambio, como lo habrían intentado evitar, desde su oficio literario, escritores como García Márquez al abrazar el humor y mostrar que sin este la revolución termina siendo la sustitución malhumorada de una violencia por otra violencia.

¿Pero había que matar al mimo? **Las trampas del humor explosivo en Fernando Vallejo**

“Vosotros miráis hacia arriba cuando deseáis elevación. Yo miro hacia abajo, porque estoy elevado. ¿Quién de vosotros puede a la vez reír y estar elevado? Quien asciende a las montañas más altas se ríe de todas las tragedias, de las del teatro y de las de la vida”

Nietzsche, Así habló Zaratustra.

“La risa sigue siendo mi tabla de salvación para no caer al precipicio (evasión y muerte), y preservar un mínimo de optimismo vital necesario al espíritu.”

Gonzalo Arango, Sermón contra Jesús

Una de las críticas más agudas contra Fernando Vallejo ha sido por las risas que despierta en los lectores que atienden sus conferencias, como un rebaño que se entrega, ciegamente, a su irreverencia desbordada.⁶⁹ Como un eco de esa corriente filosófica que, siguiendo a Platón y a Hobbes, ha sospechado de la risa por considerarla no solo irracional, sino irresponsable, anárquica y producto de un sentimiento de superioridad, el escritor Oscar Collazos se lanza contra Vallejo y sus seguidores:

El público que asiste a sus conferencias se ríe y aplaude porque las ocurrencias del escritor son de una **irresponsabilidad** suprema, porque **provocan al anarquista** que duerme en todos nosotros. Por eso repite sus argumentos y temas: porque lo aplauden, porque ha dado en la clave y en el clavo de un espectáculo que **divierte irracionalmente**. En el fondo, sus argumentos son inocentes, pero **nada hay más perverso que un niño jugando a ser Nerón**. Sobre todo si el juego llama la atención. Roma arde, Vallejo se divierte. (las neqrillas son más)⁷⁰

¿Es Vallejo un Nerón que irresponsablemente y sin mayor conciencia de lo que hace se carcajea con su público mientras el país se incendia? ¿Es esa risa que critica Collazos la única reacción posible a su escritura? Alejandra Jaramillo ha identificado una

⁶⁹ A Vallejo se le acusa de todo: de conservador, reaccionario, incendiario, apátrida, misógino, cínico, nihilista, elitista, usurpador de la voz del subalterno para sus propios fines y hasta de fascista.

⁷⁰ Óscar Collazos, “Vallejo, la virgen y los sicarios”. (*El Tiempo*, octubre 19, 2000) URL: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1303543>

respuesta muy distinta en sus estudiantes universitarios: una parálisis. “Una desazón que impide pensar en otro futuro posible” (322). De ahí sus críticas a una novela como *La virgen de los sicarios* que, según dice, obedece a una escritura del desastre, en la que no hay lugar para imaginar una salida, más allá del acabose y en la que la melancolía imperante deriva en una visión burlesca y exaltada de la realidad, así como en la naturalización de la violencia como una fatalidad insuperable.⁷¹

Las ráfagas de improperios, sátiras, sarcasmos, ironías y burlas que dispara, en *La virgen de los sicarios*, Fernando, el alter-ego de Vallejo en contra de todo(s) y a las que siguen los disparos de sus sicarios amantes en contra de quien quiera que se les atraviese en su camino (mujeres embarazadas, niños rabiosos, pobres, ancianos...) producen una suerte de espectáculo de la violencia, en donde la muerte se alza como la Señora y dueña de un país que parece condenado al fracaso, mientras los lectores no saben si echarse a reír o a llorar, ante un humor amargo que permea el texto. Esto y escenas tan violentas como el asesinato de un mimo, podrían darle la razón a Collazos y Jaramillo. ¿Cómo encontrar una salida en un país donde hasta los mimos terminan acribillados, mientras un grupo se aparta para reírse del incendio que sus propias risas contribuyen a oxigenar?

Comparto la preocupación de Collazos por esas risas que corren el riesgo de alimentar la violencia, así como el afán de Jaramillo por evitar representaciones fatalistas que suman al lector en la melancolía, la pasividad y el infantilismo. Sin embargo, volver a escenas como la del mimo (un pasaje que la crítica no suele abordar) me permitirá

⁷¹ En *Nación y melancolía, narrativas de la violencia en Colombia*, Jaramillo coincide con David Bushnell en lamentar la manera en que la violencia, como “experiencia cotidiana”, ha marcado la forma en que muchos colombianos han concebido su identidad individual y colectiva y la han equiparado a una identidad de la violencia. La exposición constante a la pobreza y la guerra, así como la tendencia a resolver los conflictos por fuera de los conductos legales, habrían llegado a alimentar la idea perversa de que la violencia es un rasgo esencial de los colombianos que no puede superarse.

defender la tesis de que más allá de lo políticamente incorrecta, incendiaria, melancólica o fatalista que pueda parecer la escritura de Vallejo, existen destellos de meta-humorismo que fomentan, en los lectores atentos, una reflexión en torno al humor y a la risa desplegados, en relación al contexto violento en el que se presentan. Esto permitiría una suerte de (re)educación de una risa que de tanto reírse del horror se habría automatizado, perdiendo su poder liberador e, incluso, contribuyendo a perpetuarlo. Refrescar la risa abriría una alternativa al desastre y la melancolía: la transformación de un supuesto humor que en realidad es burla, rebajamiento, insulto, voluntad de poder e instancia de superioridad de quiénes buscan reducir y corregir al otro, violentándolo con una risa cruel, en un humor que renuncie a esos impulsos y que, en cambio, llegue a reírse incluso de su propio ego y de ese mundo incierto y violento que se le impone.

Para lograr esa transformación, Vallejo hace un performance paródico de los discursos de odio y crea una suerte de trampa humorística, en la que, valiéndose de sus flirteos satíricos con lo prohibido y de su gran dominio de la lengua, seduce a sus lectores y los hace tan cómplices y culpables de la violencia como su narrador. Recurriendo a la hipérbole, al exceso, la ironía ubicua, la reducción al absurdo y la contradicción, Vallejo no sólo hace visible una violencia que se ha naturalizado, en los términos de Shklovsky. También desfamiliariza y visibiliza esas risas y discursos que la propagan.

Empezaremos por identificar esos anzuelos humorísticos que le tiende Vallejo a sus lectores, creándoles la tentación de reírse aún en contra de lo que, a nivel ético, les resultaría inaceptable. Luego veremos cómo la escena del mimo crea un detenimiento en esas risas que ha venido suscitando la avalancha de improperios y balas que dejan a su paso Fernando y su amante sicario. En ese instante, veremos una serie de reglas que

defiende el narrador en relación con el humor y que llevarían al lector a identificar la trampa en la que ha caído y a reconsiderar las risas que le ha despertado el texto, tanto a nivel ético como estético. Sin embargo, notaremos, también, que esas mismas normas terminan siendo problematizadas gracias a la inestabilidad de un triángulo humorístico en el que no es posible establecer con certeza quiénes son los burladores y quiénes los burlados. Por último advertiremos que ese mismo terreno movedizo, en vez de producir una parálisis en el lector, posibilitaría la perplejidad necesaria para incitar una reflexión y debate en torno al humor, a la situación de violencia dentro y fuera de la obra y al nivel de responsabilidad que se tiene frente a estos.

Los anzuelos “humorísticos”

Según críticos como Jaques Joset, Vallejo agrade constantemente a su lector, provocándolo y desestabilizándolo. Sin embargo, también lo seduce y llama a ser su cómplice, quedando la duda de si nos invita a reír con él, si se ríe de nosotros o si nos tiende la tentación de la risa como el anzuelo de una trampa en la que caemos para luego lamentar el hecho de habernos reído por un horror y un elitismo excluyente del que terminamos siendo cómplices activos. En palabras de Maria Mercedes Jaramillo:

abrusca entretenimiento o mostrar lo desconocido; la obra busca romper la pasividad y letargo creado por el miedo y la violencia y nos hace participar de los hechos. Así, su actitud de inocente espectador del narrador que no participa, es un truco para hacer que el lector se identifique con él; pero poco a poco, se va acostumbrando a los crímenes y empieza a mostrar su morbosidad al disfrutar vicariamente de los sangrientos hechos; se convierte y nos convierte en voyeristas de la tragedia y de la miseria humana. (435)

Si para Jaramillo el truco de la trampa está en la actitud de inocente pasividad del narrador y en el disfrute morboso de una violencia que se hace cada vez más familiar, para mí está, también, en la sublimación de esos impulsos hostiles que se reprimen pero que satisface el humor tendencioso, así como en la identificación, el placer, el

sentimiento de superioridad y el distanciamiento sobre el horror que suscita la risa común de un grupo riendo que, sin notar su elitismo, se une y rinde a la elocuencia del Primer Gramático de Colombia: a esa voz privilegiada que se entrega al principio de placer, a la libertad e irresponsabilidad de disparar sus dardos satíricos por encima del bien y del mal, incluso en contra de quienes ocupan posiciones más débiles que las de quienes ríen.

Para notar el combustible que alimenta esta escritura que Vallejo llama terrorista y esas trampas humorísticas que tiende a sus lectores, veamos una de las muchas escenas incendiarias de la novela. Alexis le dispara a un taxista por “altanero”, el taxi rueda, arrolla a una mujer embarazada y a sus dos niñitos y da contra un poste hasta explotar:

¡Qué esplendida explosión! Las llamas abrasaron al vehículo malhechor pero Alexis y yo tuvimos tiempo de acercarnos a ver cómo ardía el muñeco. De lo más de bien, como dicen aquí con este idioma tan expresivo. "¡Que una soda para apagarlo!" pedía a gritos un transeúnte imbécil. **"Y de dónde vamos a sacar una soda, hombre. ¿Acaso somos James Bond que lleva todo lo que se necesita encima?** Déjelo que se acabe de quemar para que ya no sufra". Treinta y cinco mil taxis había en Medellín; quedaban treinta y cuatro mil novecientos noventa y nueve. (50, las negrillas son mías)

¿Cómo reaccionar al leer un pasaje donde se mezcla la muerte violenta de niños y mujeres embarazadas con el humor negro y la fina ironía de un narrador que pretende hacernos cómplices de sus invitaciones humorísticas y de un maltusianismo descorazonado? No sé si usted se rió, pero el anzuelo humorístico está ahí, en la presencia incongruente de un héroe absurdo y caído del cielo como James Bond que ridiculiza un gesto solidario que para Fernando no es solo inevitable, sino una liberación: la muerte como paradójica solución de una realidad de la que parece no haber salida.

Surge la pregunta de si esa carnada es solo una muestra más de la irresponsabilidad de un escritor pirómano y abocado a la más improductiva negatividad o si hay algo productivo allí, alguna suerte de trampa humorística que tienta al lector a reír,

pero que luego lo cuestione sobre ese impulso y lo lleve a tomar una decisión en torno a qué tipo de sujeto quiere ser: uno que contribuye con su risa a extender la piromanía de Fernando y Alexis o uno que prefiere no ser cómplice de ella y que rechaza la frialdad de un humor que prefiere anestesiar el corazón y distanciarse, en vez de cambiar la situación, así sea con el acto inútil y ridículo de apagar un incendio con soda.

Habrán quienes no se percaten del humorismo del pasaje y, simplemente, lo rechacen como producto de una mente enferma. Otros lectores un poco más atentos percibirán el juego irónico de Vallejo y se sentirán alagados al poder identificar los guiños que les hace un narrador que se autoproclama como, nada menos, que el Primer Gramático de Colombia. No sólo les dará gusto reírse, elevándose irresponsablemente más allá del bien y del mal, anestesiando el corazón y gozando con la travesura de jugar con lo prohibido, sino que se sentirán tan cultos e inteligentes por ser capaces de identificar y apreciar los sarcasmos y la sofisticación retórica de ese gran dominador del lenguaje: alguien que no solo se precia de sus dotes de gramático, sino que tiene la habilidad de sacar destellos de risa en medio del horror. Todo gracias a un performance estilístico, donde la violenta condena a los moribundos a quemarse vivos, ante nuestra mirada complaciente, se oculta bajo el ropaje placentero de una retórica exquisita.

El lector que se ríe a costa de la desgracia ajena comulga y se une a ese narrador elitista, sarcástico y distanciado que se margina del desastre, se refugia en lo alto de un apartamento que hace las veces de torre de marfil y se dedica a darle rienda suelta a sus fantasías de violencia y corrección, en aras de acabar, paradójicamente, con la misma violencia que tanto lo indigna. Con su risa currel, el lector se hace cómplice de los crímenes que ve cometer, por extraer descargas placenteras de una risa que lo hace sentir

no sólo ajeno e indiferente al drama, sino sofisticado y culto, en oposición a esos otros malhablados que caen víctimas de los impulsos de corrección del narrador y su sicario.

Para ver por qué resulta tan fácil caer en las trampas del humor violento de Vallejo, recordemos lo que dice Freud sobre la sustitución de la hostilidad y los insultos reprimidos, en función de la convivencia pacífica, por fenómenos como el chiste que entre más sofisticado a nivel formal, sutil y heterogéneo en su posible recepción, tendrá mayores posibilidades de ser aceptado por “la buena sociedad” (97). Esto nos permitirá captar la importancia de la forma, en lo resbaladizo de las trampas vallejanas.

Desde la niñez, dice Freud, se corrige y reprime la enérgica disposición a la hostilidad que deriva en el insulto o la violencia física. En pro de la conservación propia y ajena, se debe renunciar a expresar la hostilidad por medio de la acción, pero se desarrolla “una nueva técnica del insulto que tiende a hacer de dicha tercera persona desapasionada un aliado contra nuestro enemigo”(97). A aquel, el objeto del chiste, se le rebaja, se le muestra como despreciable, insignificante y cómico, proporcionando en el sujeto productor y en el receptor del chiste “el placer de su derrota”(97). El humor acá es, en términos de Nietzsche, una voluntad de poder, en la que el que no ejerce violencia material, la sublima en violencia simbólica. Todo, bajo el ropaje de la más exquisitas y “civilizadas” formas del insulto convertido en sarcasmo, ironía o invectiva. El fino mecanismo de sublimación de la hostilidad funciona, pero también demuestra que no somos tan civilizados como pretendemos serlo y seguimos dispuestos a ejercer violencia sobre esos otros que no consideramos parte de los “nuestros”. Aquellos que no dictaron con nosotros las reglas del orden que rige y define los límites de la nación civilizada a la

que decimos pertenecer, incluidos los códigos del buen hablar y del buen reír.⁷²

El narrador de Vallejo disfraza su violencia bajo la exquisitez de sus diatribas. Valiéndose de todo un arsenal lingüístico, hace un derroche de malabarismos verbales que despiertan las risas y aplausos de un público que celebra la refinada ironía del gramático, así como su propia capacidad para identificarla. Con ese truco, Vallejo se los mete al bolsillo, les infla el ego, los seduce y halaga como esos civilizados y cultos lectores que saben identificarse como sus “*cher amis*”, cada vez que así los interpela. El problema es que, también les ha despertado ese lado elitista, perverso, violento, irresponsable y hasta morboso que todos llevamos dentro, pero que sublimamos bajo violencias como las de los chistes tendenciosos. El juego de Vallejo los acerca a su círculo privilegiado y los eleva por encima de esa masa que, supuestamente, no se sabe reír con elegancia ni fina ironía, pero también los atrapa en el mismo elitismo cultural y sarcástico de que adolece el pretencioso narrador que les ha servido de guía hacia esa trampa que, poco a poco, se les irá mostrando como tal.

Con cada risa, el ego del lector se hincha e hincha, pero de tanto inflarse se explota desde lo más alto y, con la caída, le revela su vana vanidad y esa hbris que lo llevó a pensar que ocupaba el lugar de burlador y no el de burlado. Tanto acercamiento al juego del narrador satírico ha hecho al lector reírse en coro de forma automática y sin distancia crítica, como una otra masa que refleja a aquella de la que pretendió apartarse, pero que además peca de arribismo y falta de conciencia sobre el carácter violento y

⁷² “...en tanto en cuanto los hombres modernos nos consideramos como parte integrante de una nación, nos permitimos prescindir en absoluto de tales preceptos con respecto a otro pueblo extranjero. Pero dentro de nuestro propio círculo hemos realizado, desde luego, grandes progresos en el dominio de los sentimientos hostiles. Lichtenberg expresa esta idea en la siguiente acertada frase: «En las ocasiones en que ahora decimos ‘usted dispense’ se andaba antes a bofetadas». La hostilidad violenta, prohibida por la ley, ha quedado sustituida por la invectiva verbal... (el subrayado y las negrillas son míos)” (Freud, 97)

excluyente de su risa. La forma, esa clave para que los impulsos violentos disfrazados de humor puedan ser admitidos en la alta sociedad, sumada al gozo sublimado de dicha violencia han sido, justamente, el anzuelo de la trampa humorística de Vallejo.

Si como el Primer Gramático de Colombia, los lectores rechazan el parlache, por ser una vulgar prueba de la ruina en la que anda el lenguaje y la civilización y, en cambio aprueban los refinados sarcasmos de Fernando, su posición irá cambiando, a lo largo de la novela: tendrán que ir aprendiendo no sólo a hablar ese argot con el que los habitantes de las comunas resistieron la exclusión de esos otros hablantes “cultos”, sino a apreciar también el ingenio, el humor y la gracia de sus juegos de lenguaje.⁷³ Esto, pues en la media en que Fernando va bajando de su alta posición de letrado y maestro de sus amantes sicarios, va también aprendiendo de ellos un arsenal de expresiones, en donde el humor negro del parlache aflora con giros que se irán tomando el habla del narrador, dotándola, en gran medida, de su explosiva expresividad.

La novela, sin embargo, no demoniza o romantiza el habla sicarial ni la cultura popular, sino que a su vez las hace objeto de las mismas críticas y exigencias que veremos luego le hace al mimo: la sofisticación por encima del lenguaje desnudo del golpe. La obra celebra la expresividad del parlache, pero también advierte la carga violenta que encierran algunos de sus juegos. En ese doble movimiento de adoptar y rechazar expresiones del habla popular, se muestra, además, que así como existe una

⁷³ La violencia de los 90, permeó la cultura tanto que el lenguaje se tiñó de sangre y Medellín pasó de ser Medallo a Metrallo y a sufrir el estigma de ser la ciudad más violenta del mundo. Al verbo morir se le sumaron un sin fin de sinónimos del parlache, donde aflora un humor negro que lidiaba con el miedo a la inminencia de la muerte: “Chupar gladiolo”, “oler a formol”, “marcar calavera”, “viajar”, “Tuqui-tuqui lulú”, “ponerse la pijama de madera”, “irse de cajón”, “cargar lápida en el cuello”, “cargar tierra en el pecho”, “perder el año”, “hacer cruces”, “quiñar” y “tumbar”, “montar en la suela”. (Salazar, 1990)

gramática común que permite al parlache hacer juegos de palabras a partir del español tradicional y a éste incorporar giros del primero en su vocabulario, hay también una “gramática” del humor que trasciende las diferencias lingüísticas o de clase, permitiendo la inteligibilidad de las ocurrencias humorísticas y el juicio sobre su hilaridad. Es gracias a esas normas mínimas que puede darse el entendimiento necesario para poder juzgar los giros del parlache o los sarcasmos de Fernando como susceptibles de risa o de rechazo.

No es el objeto de este capítulo buscar una respuesta al enigma sobre la posición ambivalente del narrador en relación con el parlache y la obsesión nacional con el “buen hablar”, derivada de una tradición de grandes gramáticos como Caro o Cuervo. Sin embargo, podemos advertir que Fernando, al incorporar a su habla más y más expresiones del parlache, las lleva a un registro literario, lo que, a juicio de un letrado como él, resultaría todo un homenaje. Esto, como una manera de hacer lo que ni el Estado ni los gramáticos han hecho: integrar a aquellos que terminan convirtiéndose en sicarios, pero no para ponerlos en una posición de subordinación o asimilarlos, sino para darles el rol central y poner al resto del país a hablar su mismo idioma.⁷⁴

Si Vallejo insiste en la defensa del idioma, no lo hace con el mismo espíritu de puristas del lenguaje como Caro que preferirían mantenerlo lo más cercano al supuesto español ibérico originario y que se valían de su dominio lingüístico para consolidar su poder sobre el habla y el monopolio del debate público, ridiculizando y excluyendo a los que no hablaran de acuerdo a los estándares de corrección que ellos mismos imponían.⁷⁵

⁷⁴ El parlache no solo se tomó la novela de Vallejo, sino que encontró eco en las narco-series de la televisión y en el habla coloquial nacional, al punto de que Paul McCartney, no encontrara una forma más cariñosa de halagar a un país orgulloso de que por fin vinieran artistas extranjeros de su talla con un saludo proveniente de las comunas de Medellín: Un “Buenas noches parceros”, seguido de una ovación general.

⁷⁵ Según von der Walde, el problema de la ciudad letrada fue el amurallamiento y monopolización de la cultura y la reglamentación del “buen hablar”. El error de Caro fue darle la espalda al lenguaje vivo la

Como con los discursos de odio, Vallejo caricaturiza y parodia esa obsesión por el lenguaje como símbolo de estatus social y no como fin en sí mismo. Ello lo confirmamos cuando nos dice, en una de sus conferencias, que se identifica más con la empresa quijotesca de un gramático como Cuervo, que por placer dedicó, vanamente, su vida a atrapar y comprender un lenguaje que es tan inabarcable y fluido como el más caudaloso de los ríos⁷⁶. También, cuando afirma que defiende el idioma por “el gusto de perder” y bajo una sola regla contestataria que define aquello que es correcto decir: “lo contrario de lo que diga la Academia” o cuando, en *La virgen*, se burla de su propio oficio:

Fui directamente a la policía y les dije: “Véndanmelas a mí, que soy decente. Aparte de unos cuantos libros que he escrito no tengo prontuario. “¿Libros de qué?” “De gramática, mi cabo” (37)

La posición ambivalente de Vallejo frente a la figura del gramático podría entenderse entonces como una defensa del estudio incansable de la lengua a lo Cuervo, en la que no se excluya lo oral ni vertientes como la del parlache, sino que se le entienda como un cuerpo vivo, en constante transformación, no en función de alcanzar poder político, sino de unir en la diferencia y sustituir la violencia material por la palabra y la palabra violenta por el humor, tendiendo puentes entre miembros de sectores sociales tan distintos como el de las comunas de Medellín y los intelectuales, de tal manera que la violencia pueda sublimarse, con sofisticación, ingenio y arte, en vez de tener que recurrir

oralidad popular, en beneficio de un ideal libresco españolista. En vez de compartir su erudición, Caro se dedicó a hacer alarde de ella, a excluir, burlarse y menospreciar a los que hablaran de una forma desviada de la norma (una norma que imponían él y otros lingüistas), incluidos sus rivales en el Congreso que, en vez de estudiar los problemas de las diversas regiones, debían tomar clases de latín para vérselas con Caro.

⁷⁶ Vallejo imagina así a Cuervo: “...yo creo que a Cuervo, a esas alturas del partido, a un siglo de que naciera la lingüística, no le importaba mucho la gramática. Ya desde hacía tiempo había aprendido que de nada sirve censurar. Lo que yo digo. ¿Conocí París? Conózcalo, si se le antoja, ahí se lo dejo enterito para usted, con “a” o sin ella, disfrútelo”. (“El lejano país de Rufino José Cuervo”

http://elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=323&pag=4&size=n)

a ella por falta de mejores palabras y argumentos. Si el narrador se burla de los malhablados y los corrige con sarcasmos mezclados con balas, Vallejo defendería la gramática también, pero como el conjunto de reglas mínimas que permitirían resolver los conflictos por medio de la lengua, sin exhibir la superioridad de sus dotes de gramático, sino el humor del que se ríe, incluso, de ese oficio y de sus vanas pretensiones.

Para ver el contraste entre la postura autorial y la de su alterego, volvamos a los sarcasmos de ese narrador gramático que, preso de la soberbia y el acaloramiento, hace lo contrario de lo que hemos venido diciendo haría el autor: rechazar a esos otros que considera parte de la “chusma” e incapaces del ingenio suficiente como para convertir los insultos en finas ironías y seguir tentando, con su pose elitista, a que el lector caiga en la trampa del clasismo y la exclusión de sus sarcasmos. Justo antes del asesinato del mimo que habrá de crear distancia sobre la risa, las sátiras clasistas de Fernando se hacen más obvias y crudas. Ese Fernando que ha regresado al país tras años de exilio y que, en un principio, se mostraba muy sentimental y dado a la añoranza por un paraíso perdido en medio del infierno en el que, por cuenta del narcotráfico, se ha convertido su ciudad natal, pasa de víctima a victimario. Todo por los incendios de odio que le produce tanta exposición a la violencia. La indignación y el impulso por defender unos valores perdidos es tal que, en busca de exterminar el odio, termina exterminándolo todo. El “civilizado” gramático usa la lengua como un látigo que corrige a los malhablados, a los no educados, a los intolerantes. Sus palabras, sin embargo, son esa condena que, en nombre de la corrección, lo convierten en el autor intelectual de las ejecuciones de los sicarios.

¿Las aceras? Invasadas de puestos de baratijas que impedían transitar. ¿Los teléfonos públicos? Destrozados. ¿El centro? Devastado. ¿La universidad? Arrasada. ¿Sus paredes? Profanadas con consignas de odio "reivindicando" los

derechos del "pueblo". El vandalismo por donde quiera y la horda humana: gente y más gente y más gente y como si fuéramos pocos, de tanto en tanto una vieja preñada, una de estas putas perras paridoras que pululan por todas partes con sus impúdicas barrigas en la impunidad más monstruosa. Era la turbamulta invadiéndolo todo, destruyéndolo todo, empuercándolo todo con su miseria crapulosa. "¡A un lado, chusma puerca!" íbamos mi niño y yo abriéndonos paso a empellones por entre esa gentuza agresiva, fea, abyecta, esa raza depravada y subhumana, la monstruoteca. Esto que veis aquí marcianos es el presente de Colombia y lo que les espera a todos si no paran la avalancha. Jirones de frases hablando de robos, de atracos, de muertos, de asaltos (aquí a todo el mundo lo han atracado o matado una vez por lo menos) me llegaban a los oídos pautadas por las infaltables delicadezas de "malparido" e "hijueputa" sin las cuales esta raza fina y sutil no puede abrir la boca. Y ese olor a manteca rancia y a fritangas y a gases de cloaca... ¡Qué es! ¡Qué es! ¡Qué es! Se ve. Se siente. El pueblo está presente. (67)

Fernando reproduce varios de las expresiones típicas de aquella clase burguesa que en Colombia se siente superior al resto y que culpa a la "horda, a la chusma, a la turbamulta, a la gentuza fea y mal hablada" (al pueblo) de ser los culpables de que el país esté sumido en la barbarie. Pese al abierto clasismo de la avalancha irónica de improperios que suelta Fernando en contra del pueblo y de sus cantos, la gracia, el fluir del lenguaje, la sonoridad y la forma, en general, los diferencian de esos otros insultos ramplones y bajos que condena Fernando en quienes no tienen estilo para insultar. Fernando arroja sus insultos bajo un manto estilístico y una gracia que recubren su violencia y que tientan al lector a comulgar, a reírse con ellos y, en últimas, a caer en la trampa de ser tan elitistas, violentos y excluyente como la voz que los profiere.

Antes que identificarse con esos sarcasmos clasistas y caer de nuevo en sus trampas de elitismo y violencia, el culto lector debería notar cómo estos son parte de un performance estilístico en el que, mediante la hipérbole, la ironía y la parodia, se buscaría denunciar el clasismo violento de esos discursos que alimentan el odio y la indolencia, tanto como la de aquellos otros que, del otro lado de la escala social, pretenden reivindicar sus derechos jugando el mismo juego de las consignas de odio. La voz

desatada de Fernando termina convirtiéndose en la de quien, luego del acaloramiento, profiere una admonición profética: aquella, según la cual, sino se detienen los discursos de odio (incluido el suyo) estos terminarán por arrasar con todos, como una avalancha de palabras y jirones de frases que cargan dosis fatales de violencia.

El mimo contra el paredón y las pistas meta-humorísticas de Vallejo

Ese clamor por parar la avalancha que sobresale entre los improprios anteriores es justo el preámbulo del detenimiento que se generará en la escena del mimo que se describe en el párrafo siguiente y a la que el narrador opone a la anterior con un “Pero volvámonos un momento atrás que se me olvidaron al bajar del taxi dos muertos: un mimo y un defensor de los pobres”(68). La expresión no es gratuita pues marca un *Stop*, un regresar a esos muertos que la avalancha de tanta violencia va dejando atrás, sin que nadie los recuerde, sin que nadie los llore, sin que nadie haga el luto necesario y, al contrario, siga para adelante con el impulso de la siguiente ocurrencia, sea esta un sarcasmo, un chiste o un insulto que siga anestesiando el corazón e impida solidarizarse con el dolor de los sobrevivientes o sepultar a los arrollados. Y es que en la avalancha por entre la que deambulan tanto Fernando como el sicario y sus lectores no parece quedar un respiro para reflexionar o intentar reunir las tablas del naufragio.

La escena del mimo será uno de esos respiros, de esas pausas, uno de esos momentos de shock y perplejidad en que el lector atento podrá notar que ha caído en la trampa de los discursos de odio que se hacen pasar por graciosas ocurrencias y podrá reevaluar sus reacciones frente a estos. No en vano, el asesinato del mimo producirá una suerte de epifanía en la masa de personas que se agrupan en un solo cuerpo monstruoso que se ríe del más débil, cuando los disparos convierten la calle bulliciosa en una calle

es(x)tática. Como una iluminación, el asesinato del mimo nos dará luces para juzgar cuándo debemos reír o no con el humor negro de Vallejo y preguntarnos por el papel productivo o no que tiene la obra a la hora de enfrentar o fomentar discursos de odio y ciclos viciosos de violencia de los que parece imposible escapar, pero de los que, tal vez, la risa estética (una que no obedece a intereses de poder, que disfruta hasta el hecho de perder y que es capaz de reírse de sí misma) sea una vía de fuga. La escena estática del mimo produce uno de esos momentos de distanciamiento de los que se ocupa esta tesis, en los que se incita al lector a hacer un juicio est-ético sobre su propia risa, en torno al contexto desde el que se intenta despertarla. Se constituye además como una instancia fundamental de meta-humorismo y una clave para notar la trampa que le tiende Vallejo a su público para que se ría o no se ría, se cuestione sobre su propia reacción y salga fortalecido para enfrentar nuevos dilemas est-éticos alrededor del humor.

Como dijimos ya, Fernando se contagia, rápidamente, del odio que enciende a sus conciudadanos y que, irónicamente, pretenderá extinguir con otros incendios. Así lo muestra, cuando justifica, por ejemplo, que Alexis le dispare a seis niños que, sudorosos de odio, peleaban a muerte junto a las puertas de un cementerio: “Como la única forma de acabar con un incendio es apagándolo, de seis tiros el ángel lo apagó” (75). A tales extremos llegan los deseos de corrección de Fernando y la volatilidad de su mal humor que, tras los asesinatos de un punkero ruidoso, de un taxista malhablado y de una mesera “boquisucia”, un mimo resulta la siguiente víctima, precisamente por no saber, a juicio del Gramático, distinguir el mal humor del buen humor:

Abajito del atrio, en las afueras de la catedral, estaba el mimo arremedando, imitando en la forma de caminar a cuanto transeúnte desprevenido pasara, pero siempre y cuando fuera **alguien indefenso y decente**, jamás a un malhechor de la canalla **por miedo** a una puñalada. **Y la gentuza del corrillo riéndose, a las**

carcajadas, celebrándole la burla. ¡Qué gracia la que les hacía este émulo de Marcel Marceau, este prodigio! Si usted camina, él camina. Si usted se para, él se para. Si usted se suena, él se suena. Si usted mira, él mira. **La genialidad, pues.**

Cuando nos bajamos del taxi estaba remedando a un pobre señor honorable, uno de esos seres antediluvianos, desamparados, que aún quedan en Medellín para **recordarnos lo que fuimos y lo que ya no somos más y la magnitud del desastre.** Al darse cuenta de lo que pasaba y que era el hazmerreír del corrillo, el señor se detuvo avergonzado sin saber qué hacer. Y el mimo detenido sin saber qué hacer. Entonces el ángel disparó. El mimo se tambaleó un instante antes de caer, de desplomarse con su máscara inexpresiva pintarrajeada de blanco: chorreando desde su puta frente la bala le tiñó de rojo el blanco de su puta cara. Cuando cayó el muñeco, uno de los del corrillo en voz baja, que creyó anónima, comentó: "Eh, qué desgracia, aquí ya no dejan ni trabajar a los pobres".

Fue lo último que comentó porque lo oyó el ángel, y de un tiro en la boca lo calló. Per aeternitatis aeternitatem.

El terror se apoderó de todos. Cobarde, reverente, el corrillo bajó los ojos para no ver al Ángel Exterminador porque bien sentían y entendían que verlo era condena de muerte porque lo quedaban conociendo. Alexis y yo seguimos por entre la calle estática. (68-69, Las negrillas son mías)

La defensa retórica al hazmerreír, al indefenso, al pobre señor honorable, desamparado y antediluviano, seguida del balazo por cuenta del Ángel Exterminador remarcan el *Stop* dramático de la risa, una *risus interruptus* que genera una suspensión del goce placentero de aquel lector que ha venido riéndose con las descargas violentas de humor negro emitidas por esa voz satírica y amarga que ha fustigado todos los vicios durante la novela. La voz del narrador que se ha ido burlando de todos, ahora se ríe de los que se ríen, un público que es más una masa de autómatas que una colectividad de ciudadanos capaces de ejercer juicios individuales que los lleven a reconocer que aquello de lo que se burlan no es fruto de humor en absoluto, sino de la más violenta y cruel matonería de una jauría riente que lincha al más indefenso bajo la avalancha de sus risas, sin que estas obedezcan a ningún afán por sorprender, poner en cuestión al poder,

desestabilizar las convenciones y órdenes imperantes o hacer del humor una instancia trascendente y cohesionadora de una comunidad riente capaz de reírse de sí misma.⁷⁷

El supuesto humor del mimo no es solo cobarde y violento sino desprovisto de valor estético, pues además de tener como finalidad una voluntad de poder sobre otro, se contenta con repetir hasta el hartazgo el conocidísimo gesto de imitar al que pasa, sin que la imitación produzca algo distinto de la mera mofa del sujeto contra quien se dirige. Para no ser simplemente un émulo de Marcel Marceau se requiere, pues, de un humor hermanado con el arte, de un humor capaz de desfamiliarizar, extrañar o desautomatizar las convenciones, de sorprender, de estimular el juicio crítico, de desafiar los poderes, los órdenes y hegemonías y no, simplemente, de la reiteración de una fórmula gastada.

Si a lo largo de la novela el lector ha caído en la trampa de reír con crueldad y sin distancia crítica de las miserias narradas y de aplaudir los sarcasmos violentos del narrador, ahora podrá sentirse identificado con esa masa que ríe y ve en la violencia de su risa el reflejo de la suya. Esto, como lector cómplice e inconciente que simplemente se ríe del mal ajeno, pensando que este no habrá de arrastrarlo luego en el incendio que su risa propaga en medio de la avalancha. La masa que se ríe del viejo podría reflejar y compararse, entonces, con el público que según Óscar Collazos se ríe, irresponsablemente, de los improprios incendiarios que dispara Vallejo, de tal forma que se muestre como un anti-modelo que el lector buscaría luego evitar y que fomenta esa reeducación sensible de la risa de la que hablamos en la introducción a esta tesis.

⁷⁷ El asesinato del mimo es especialmente significativo en Colombia, donde tanta violencia y censura han silenciado a los ciudadanos, donde las tensiones sociales hacen fundamental que existan válvulas de escape como el humor, y en donde, cinco años después de publicada la novela, el asesinato del humorista Jaime Garzón, a manos de un sicario pagado por la extrema derecha, habría terminado de ahogarlo en sangre y desesperanza, pero también de mostrarle lo sagrado que es, irónicamente, algo tan profano como el humor.

¿Pero en qué se parecen y diferencian el mimo y Fernando como para equiparar a sus dos públicos? Habría que pensar en la especificidad del mimo y sus semejanzas en relación con otras formas de humor. Lo primero que saltaría a la vista sería la prevalencia del lenguaje corporal por sobre el lenguaje verbal y la cercanía con el *slapstick*. Otros elementos serían ese mismo silencio que añora Fernando pero que en el caso del mimo es más la sustitución de las palabras por formas corporales que, a juicio de un gramático, resultan menos sofisticadas. También vemos la presencia de la máscara, pero en el caso del mimo callejero del episodio, como una que sirve más como ocultamiento de la cobardía que como forma de cuestionar la identidad unitaria de un yo que, en el caso, de Vallejo, resulta tener, como veremos luego, una multiplicidad de máscaras que impiden fijarle una única identidad y un único sentido a sus palabras.

La estrategia principal del mimo es la imitación, una forma de distanciamiento cercana a la parodia que, en términos de la risa, según Bergson, permitiría desautomatizar los movimientos mecanizados de sus víctimas, caricaturizarlos y ridiculizarlos, en pro de la risa de otros transeúntes, pero que cuándo es sólo una mimesis idéntica y repetitiva pierde su gracia. Marcel Marceau podrá ser considerado artista en la medida en que hace de su lenguaje poesía más que simple imitación, rompe las convenciones de la mimería, sorprende y crea nuevas formas artísticas de producir hilaridad. Un mimo callejero como el de *La Virgen*, en cambio, sería más un simple imitador de fórmulas gastadas, en donde prevalece la mimesis que le da el nombre a su oficio sobre la imaginación.

En la diatriba contra el mimo, Vallejo se burla de él usando su misma estrategia, la repetición, pero en un lenguaje escrito, poético y altamente expresivo. En esa medida podría decirse que lleva la mimería a otro nivel y que, parodiándola, la exalta y ridiculiza

al mismo tiempo. Al parodiar esos discursos de odio que pretende desautomatizar, Vallejo podría estar llevando el arte callejero del mimo a su Arte de letrado. Sin embargo, como el mimo al que critica, su narrador también se burla de los débiles y, en últimas, termina repitiéndose tanto que pierde ya la gracia y su potencial subversivo. Esto condenaría a Vallejo a ser víctima de sus propias advertencias, al menos que ridiculice, como veremos, las burlas de su narrador o que su retahíla predecible de sarcasmos busque, de tanto repetirse, agotar su capacidad de generar risas y así autocancelarse.

Por otro lado, la reacción extrema de corregir el mal-humor del mimo con un balazo se muestra como uno más de los absurdos a los que pueden llevar esos impulsos de corrección moral que despierta ser un testigo impotente de tanta violencia y que en un país como Colombia son tan comunes, tanto en las víctimas como en los victimarios⁷⁸. El acto violento se puede leer como un castigo contra esa masa que se ríe de forma indolente, pero también como uno de los peligros de reprender el mal humor bajo una defensa extremista de valores como los de lo políticamente correcto que terminen suprimiendo, a toda costa, un mecanismo como el humor que precisamente busca sublimar impulsos reprimidos violentos, sin romper el pacto social. Lo digo pues, tras un mal chiste, es común escuchar voces que exigen regular el humor con leyes, llevar a la cárcel al “chistoso”, demandarlo o que incluso lo amenazan a muerte, como ocurrió luego de una desafortunada diatriba contra las mujeres gordas de una comediente y ex modelo colombiana. Todo esto, en vez de combatir el mal humor con el silencio de quien no se

⁷⁸ Bastaría pensar en las típicas soluciones a la violencia que sufre el país de aquellos que insisten en una violencia aún mayor en contra de los violentos, bien sea por parte de ciudadanos impotentes que justifican prácticas injustificables como la llamada “limpieza social” o por parte de los mismos sicarios que creyendo en una justicia material se toman la justicia en sus propias manos.

ría, con un juicio o una respuesta humorística que convierta al mal comediante en víctima de su propio invento, como ocurre al principio con el mimo, cuando Fernando parodia desde otro plano su malograda imitación, sin que resultara necesario remacharla con la bala que le pinta la cara blanca de sangre y lo dota de esa expresividad de la que carecía.

Podemos concluir, entonces, que además de perturbador y sorpresivo, el episodio del mimo resulta particularmente productivo porque: 1. Pone en escena el humor y reproduce el triángulo humorístico del que hablaba Freud, donde hay alguien que profiere la invitación humorística (el mimo); un sujeto al que se convierte en objeto del humor (el viejo antediluviano) y un destinatario del humor en quien se busca despertar la risa (la masa de gente, Alexis y Fernando). 2. Muestra diferentes reacciones a lo que pretende ser reconocido como un acto humorístico que sirven como (anti)modelos de conducta. 3. Suscita un momento de perplejidad, de detenimiento y distanciamiento con respecto a la risa tanto de la masa a nivel diegético como del lector que se ha venido riendo con los improperios satíricos de Fernando, a nivel extradiegético. 4. Emite un juicio meta-humorístico que también se hace objeto del juicio del lector y que puede darle pistas sobre cómo (re)evaluar el mismo humor que le ha ido presentado la novela, así como configurarse como una suerte de arte poética-humorística que defendería lo siguiente: a nivel ético, un humor que, de encubrir impulsos subversivos y violentos, se dirija contra los poderosos, de abajo hacia arriba, antes que como una reafirmación de superioridad sobre el débil que signifique tan solo un acto de matonería o una forma violenta de corrección. A nivel estético, un humor que supere el miedo, tome riesgos y no sea la repetición de una fórmula gastada, sino una manera artística, sorpresiva y desinteresada

de romper las convenciones y desfamiliarizar hábitos como el de los discursos de odio o la risa que no obedece a humor sino a impulsos violentos o a una voluntad de poder.

Todos estos elementos nos dan herramientas para no volver a caer en las trampas de Vallejo o de otros humores violentos y ejercer, en cambio, nuestro propio juicio estético, identificando instancias humorísticas problemáticas: momentos de perplejidad que nos detienen y cuestionan, que nos llevan a preguntarnos por la risa misma, por quién se ríe, con quién y de quién, desde qué posición, con qué motivaciones y con qué nivel de creatividad, de tal forma que cada acto humorístico pueda convertirse en tal o en un simple insulto o manifestación de los discursos de odio, dependiendo de si recibe la refrendación riente de ese lector que así lo reconoce y que lo multiplica con el contagio que su risa puede despertar en otros, con su imitación o con la defensa que haga de ella en una discusión con otros que tal vez no lo consideraron gracioso a primera vista.

En *Excitable Speech*, Judith Butler muestra la dificultad de definir un acto de habla como discurso de odio, así como la necesidad de no juzgarlo en abstracto sino de evaluarlo en su contexto y lo problemático de una censura que termine reafirmando esos discursos. ¿Quién decide, en últimas, que un acto de habla es un discurso de odio? Si bien el Estado a través de los jueces es el último llamado a establecer si un acto de habla contiene una fuerza ilocutoria cargada de odio, estos, antes que jueces, son ciudadanos, formados por una educación sentimental/humorística que informa su juicio, de una manera cercana a la del juez empático al “otro” del que habla Nussbaum. Por otro lado, al estar inmerso en un contexto social, su juicio estará influenciado por lo que la opinión pública entienda o no como humor: de ahí tanto la importancia de artefactos culturales que como la novela de Vallejo no sólo emiten actos de habla susceptibles de ser juzgados

como humorísticos o como discursos de odio, sino que abren instancias de meta-humorismo que, al fomentar la reflexión y el ejercicio del juicio en torno a un fenómeno tan resbaladizo, posibilitan una (re)educación de fenómenos automatizados como la risa.

Si seguimos las claves que nos da Fernando en la escena del mimo y si las interpretamos como relativamente sinceras, podríamos reprochar en abstracto las invitaciones humorísticas de Vallejo que ataquen a sujetos en posiciones vulnerables o mediante fórmulas gastadas, por no ser humor sino matonería, discursos de odio o simple imitación, aunque seguiría siendo necesario evaluarlas en su contexto específico. También, reprochar a quienes se rían de manera inconciente y automática, siguiendo a la risa en masa o los que no se detengan luego de reír a reflexionar en torno a la risa y a su objeto. Más que lamentar la irracionalidad e irresponsabilidad de la risa, cuando esta precisamente busca liberar al ego, momentáneamente, de opresiones como las que le imponen el super-ego (la moral, el derecho, la educación, la racionalidad, el hablar con sentido...), sería mejor rechazar el hecho de quedarse solo en la risa y perderse del instante crítico, de reflexión que se hace posible cuando esta cesa, cuando vuelve el principio de realidad y es posible detenerse a hacer un juicio que luego podamos compartir con otros. Será ese juicio el que nos evite reír como una masa irresponsable, diferenciar el humor de la burla o los discursos de odio y ejercerlo, en cambio, como sujetos autónomos y críticos incluso de algo tan sagrado y profano como la risa.

Reírnos de los políticos y otras instancias de poder es fácil. ¿Pero cómo juzgar proposiciones tan abiertamente inmorales como las de Fernando que incitan al exterminio

de una población esencialmente mala?⁷⁹ ¿Como fruto de la sinceridad o de una ironía que a lo “Modesta Propuesta” de Swift, buscaría reducirlas al absurdo? ¿Y si, aceptamos la clave irónica, debemos seguirle el juego y reír o negarnos a hacerlo por considerar que ese humor, por bien intencionado que pueda ser, reproduce estereotipos negativos y la idea de que hay razas esencialmente malas a nivel moral? Ahí está el dilema y la oportunidad para ejercer el juicio y elegir.

Una posibilidad es no tomarse en serio un humor que solo buscaría hacer reír y pensar si es justamente esa superación de lo moral, ese estar más allá del bien y del mal, así como del propósito utilitarista o de la racionalidad sujeta a fines de una sátira militante y correctiva, lo que abre un espacio de libertad estético, en donde primero vendrá la experimentación con los límites y el riesgo de sobrepasarlos y ya después, al dejar de reír y volver al principio de realidad, la evaluación de esa risa como respuesta a lo que ocurre. Una risa que sirva para fortalecer un ego al que el miedo y el silenciamiento de la censura y la violencia ha debilitado y sumido en la melancolía.

Otra posibilidad es notar los cambios que se producen en la subjetividad del narrador, preguntarse por quién es ese que pronuncia las diatribas incendiarias y percibir que si algo lo define es la contradicción, ese carácter paradójico que hace a Fernando indefinible y que socava cada aparente verdad que pronuncia, bajo el entendido de que no hay nada más peligroso que la defensa ciega de una Verdad que excluya a las demás.

La desestabilización del triángulo humorístico en Vallejo

La fórmula que nos da el narrador para hacer juicios meta-humorísticos durante la

⁷⁹ “Mis conciudadanos padecen de una vileza congénita, crónica. Ésta es una raza ventajosa, envidiosa, rencorosa, traicionera, ladrona: la peste humana en su más extrema ruindad. ¿La solución para acabar con la juventud delincuente? Exterminen la niñez.” (27)

escena del mimo, en primera instancia, parece funcionar muy bien y se parece mucho a la que Freud da al escribir sobre el humor: analizar el triángulo humorístico, ver quién se ríe de quién y con quién, diferenciar el humor inocente, del tendencioso y privilegiar a aquel en el que los tres puntos del triángulo coinciden, es decir, al que se ríe de sí mismo y que, en Freud, suele ser el de minorías como la judía.

El problema es que la fórmula no solo viene mediada por la ironía, la contradicción y su carácter grotesco (elementos que ponen en entredicho su autoridad), sino por la inestabilidad misma que la obra crea a la hora de poder definir quién ocupa cada punto del triángulo humorístico. Para notar cómo Vallejo hace pedazos el triángulo freudiano del humor, aumentando la perplejidad en el lector y su problematización del fenómeno humorístico, reconsideremos las tres preguntas básicas que este suscita y veamos que ninguna de ellas permite una respuesta definitiva: 1. ¿De qué yo proviene el humor? 2. ¿A quién busca hacer reír? 3. ¿A costa de o contra quién se dirige?

Las máscaras que asume ese Yo que habla siempre en la obra de Vallejo son tantas que bien podríamos construir tantos alter-egos de Vallejo como quisiéramos y no lograr contestar con certeza a la pregunta de quién es ese del que provienen los sarcasmos. Si Nietzsche destruye cualquier noción de identidad fija, fundada en esencias, de tal suerte que el sujeto pueda libremente constituirse a voluntad y adoptar las máscaras que quiera, haciendo de sí mismo una obra de arte, Vallejo parece no solo ir por el mismo camino, sino construirse como un sujeto dislocado, inestable, excéntrico, contradictorio y burlesco que está vivo, pero muerto, que es el mismo narrador de sus novelas, pero que es otro, que juega con las dicotomías y que asume un sin número de máscaras, sin que ninguna de ellas se le fije a la cara como una identidad estable. De ahí que de Vallejo

pueda decirse lo que dice Hopenhayn sobre ese Nietzsche dionisiaco que cumple un doble rol de (des)enmascarador de una realidad ilusoria que se (de)construye y reconstruye con palabras y que se revela como tal por medio de la risa:

La carcajada cae sobre el mundo como el relámpago incendiando lo que ilumina. (...)reducido el mundo a juego de lenguaje y chisporroteo de narraciones, se lanza este ironista a jugar el juego, diferir y divertir su propia insustancialidad en el baile de las transfiguraciones y en la multiplicación de personalidades: Nietzsche-Dionisos, Nietzsche-Cristo, Nietzsche-Zaratustra, Nietzsche-Wagner y anti-Wagner. (...) Pero a su vez estas interpretaciones son re-interpretadas por el propio Nietzsche como máscaras. El matiz burlón le imprime un carácter punzante. Nada detrás de este baile: el mundo está vacío de sustrato y sólo se puebla con máscaras. (69)

La semejanza del juego (des)enmascarador de Vallejo con el de Nietzsche, salta a la vista si recordamos esa extensa parrafada de adjetivos que lanza su narrador, en *Entre fantasmas*, para autodefinirse, pero que se van resbalando y contradiciendo para dar pie a otros y otros, sin que ninguno se le fije definitivamente a su rostro multiforme y camaleónico y quede tan solo el placer del gracioso juego de lenguaje:

Chocarrero, burletero, puñetero, altanero, arrogante, denigrante, desafiante, insultante, colérico, impúdico, irónico, ilógico, rítmico, cínico, lúgubre, hermético, apóstata, sacrílego, caótico, nostálgico, perifrástico, pleonástico, esquizofrénico, parabólico, paradójico, inservible, irrepitable, irreparable, irresponsable, implacable, indolente, insolente, impertinente, repelente, recurrente, maldiciente, demente, senil, pueril, bruñido, burlón, ramplón, parcial, sectario, atrabiliario, escabroso, empalagoso, tortuoso, tendencioso, rencoroso, sentencioso, verboso, cenagoso, vertiginoso, luctuoso, memorioso, caprichoso, jactancioso, ocioso, lluvioso, luminoso, oscuro, nublado, empantanado, soleado, alucinado, desquiciado, descentrado, solapado, calculado, obstinado, atrabancado, desorbitado, iracundo, bufo, denso, impío, arcano, arcaico, repetitivo, reiterativo, exhaustivo, obsesivo, jacobino, viperino, vituperino, luciferino, hereje, iconoclasta, blasfemo, ciego, sordo, necio, obscuro, rojo, negro, terco, torvo, terso, gratuito, execrable, excéntrico, paranoico, infame, siniestro, perverso, relapso, pertinaz, veraz, veloz, atroz, soez, sagaz, mordaz, feliz, falaz, revelador, olvidadizo, espontáneo, inmoral, insensato, payaso, y como dijimos antes de empezar, y para que no se te vaya a olvidar, cuentavidas, deslenguado e hijueputa. (110-111)

Siguiendo este espíritu burletero y escurridizo, propio del humor, en *Años de*

Indulgencia, esa misma voz exaltada e hiperbólica dice: “...llevo cientos de páginas diciendo “yo” y hasta ahora nadie me ha visto”. Y es probable que, en ese juego burlón de escondidas, ni él mismo pueda hallarse. Ese constante devenir identitario y esa resistencia a la definición se da también en el Fernando de *La virgen* que es uno, pero muchos y que, tras adoptar un sinnúmero de máscaras contradictorias, se termina autodenominando como el “hombre invisible”.⁸⁰

Este juego de máscaras en abismo, sumado a su ironía ambivalente, impiden fijarle una identidad, así como un significado estable a sus palabras, lo que evitaría que se convirtieran en simple sátira militante, didáctica y moralista, en la que se corrija y defiendan valores inamovibles. Si no hay certeza de la sinceridad de lo que dice ni de la autenticidad identitaria que se desprende de sus múltiples y contradictorias poses, no es posible la violenta imposición de una verdad. Queda, en cada lector, la libertad de ejercer su juicio, de (re)construir tanto la identidad de la voz como el significado de palabras que podrá interpretar como sinceras, burlonas, violentas, irónicas, sarcásticas, satíricas, humorísticas y juzgar como (im)propias frente al contexto en que se producen.

Si bien Vallejo renuncia a la tercera persona del narrador omnisciente por considerarla arrogante y tan invasiva e imposible como “un lector de pensamientos”, ese Yo que prevalece en su prosa termina siendo espejo de todos los terceros que se miran en él, así como un Yo plural que a veces toma la forma del nosotros (humanos, colombianos, etc...) y que otras se desdobra frente al espejo para reírse de sí mismo, de lo que dice y de

⁸⁰ La influencia de Nietzsche en escritores paisas que preceden a Vallejo, como Fernando González o los Nadaistas, la apunta Pablo Montoya, pero con la diferencia de que “... si González trata de edificar desde ese yo una conciencia liberadora, Vallejo aniquila todas las conciencias, pues es un yo que en tanto edifica un mundo pasado lo niega a partir de sus continuos derrumbamientos verbales” (11)

lo que cree saber sobre él o los demás.⁸¹ Así, en *El fuego secreto* escribe una sentencia admonitoria con aires del eterno retorno nietzscheano, contra aquellos lectores que tengan la soberbia de pretender definir al otro, incluido ese yo que le dice a su lector:

Y le voy a dar un consejo amigo, no crea que se las sabe de todas todas. Y puede decir quién es quién. Todos a la larga somos todos y en cierto infinito mar de las transfiguraciones nos repetimos con una terca obstinación de suerte que el yo, tarde que temprano, se hace usted. (15)

El triángulo humorístico se hace pedazos con afirmaciones como esta, pues resulta que, a lo Rimbaud⁸², *l'autre c'est moi*, y cada uno termina ocupando a la larga los tres extremos, el de burladores, el de burlados y el de los que se ríen de todos y de sí mismos. Esto no solo suscita un perspectivismo nietzscheano que relativiza los estatutos de verdad y las pretensiones de poder de quien busca imponerse con la risa sobre el otro, sino que también permite esa gimnasia est-ética mental en la que podemos imaginarnos en el lugar de otros y así entrenar nuestros sentimientos de empatía, a lo Nusbaum.

Si nos preguntamos ahora por quién es aquel llamado a reírse, veremos que el lector implícito y tentado a caer en las trampas del humor vallejiano es tan inestable como el narrador y muta, a cada interpelación de Fernando. Pasa de un lector nacional, a uno extranjero o uno marciano; de un “*cher amis*” a un bobito, de un inocente a un culpable... Tras llamarlo de una forma a otra a otra, al final de la novela, Fernando interpela a ese culto lector que se sentía tan distante de los sicarios, con aquella palabra del parlache que indica el mayor nivel de camaradería entre sicarios: *parcero*. Con ello lo

⁸¹ Así ocurre, por ejemplo, en un pasaje de *El desbarrancadero*, en el que frente a la visión de dicho objeto la narración en primera persona muta a la tercera para seguir hablando desde afuera de sí mismo.

⁸² Pese a la influencia que los críticos señalan, Vallejo no respeta tampoco a los franceses ni a esos poetas malditos tan cercanos a su pose: “Puro cuento. Todo lo de Francia es mito, cuento: Rimbaud, la igualdad, la fraternidad, la libertad, la cocina... ¡Marihuanadas! Libre no puede ser el que es prisionero de su propia mezquindad que apesta a ajo. ¡Malditos los franceses y la especie humana! (*La rambla paralela*, 7)

salpica de ese lenguaje y lo hace parte de esa identidad que creyó ajena, mostrándole el nivel de complicidad que tiene junto al narrador con los actos violentos descritos a lo largo de la novela, por parte de ese “otro” demonizado y excluido (el sicario) que termina siendo un “nosotros”, los parceros.⁸³ El gramático, ahora “hombre invisible”, deambula por la morgue como un alma en pena, pero aún encuentra humor para despedirse del lector con una última dosis de ironía que cierre la trampa contra el que tanto se rió:

Bueno parcerero, aquí nos separamos y hasta aquí me acompaña usted. Muchas gracias por su compañía y tome usted, por su lado, que yo me sigo en cualquiera de estos buses para donde vaya, para donde sea. *Y que te vaya bien, que te pise un carro o que te estripe un tren.* (127)

En el imperativo de esta despedida, Maria Mercedes Jaramillo identifica una fórmula mágica que nombra las posibilidades del desastre con el fin de conjurarlo y traer buena suerte, con lo que se develaría la intención final del autor de exorcizar todas las posibilidades de la violencia y las miserias humanas al nombrarlas. La frase juguetona del final, además de conjura contra la violencia, es la rearticulación de una despedida infantil muy usada en Colombia, donde se refleja ese humor negro tan popular en una sociedad que suele mezclar lo violento y lo jocoso. Esta última broma delata, por un lado, el afán individualista por sobrevivir en un mundo en el que cada uno va afanado por su camino, sin detenerse a pensar que tarde o temprano todos terminarán igual, arrollados por la muerte, así como una estrategia para lidiar con la violencia. También, cierra la trampa humorística que hemos identificado en *La Virgen*, riéndose de ese lector distanciado que se rió de la violencia a lo largo de la novela, sin ver que sería el objeto del chiste final de

⁸³ Según Alonso Salazar, el país se horrorizó con los sicarios, esos “jóvenes dispuestos a morir, al estilo de los terroristas shíitas o de los Kamikases japoneses” (180) y llegó a demonizarlos como la encarnación monstruosa del legado que dejó Pablo Escobar tras su muerte y que Fernando, al contrario, ama.

su “*cher amis*”. Ese distinguido gramático que lo sedujo con sus juegos y que ahora le desea un final tan violento y “gracioso” como el que han tenido aquellos a los que vio caer, entre risas, sarcasmos y balas, a su paso.

Frente a la pregunta de quiénes son los blancos del humor en la novela, no resulta difícil notar que la risa salpica y se dirige de forma explícita hacia todos lados: contra los más poderosos y arrogantes, políticos, narcos, guerrilleros, periodistas, violentólogos, obispos, papas, gringos, franceses, suizos..., así como contra los más pobres y vulnerables, sin consideración alguna y asumiendo el riesgo de transgredir los límites más lejanos de lo políticamente correcto. La risa termina siendo, ante todo, una explosión de gozo que se ríe hasta más no poder de su propio ego y de todas las caras e identidades que puede adoptar en ese naufragio existencial en el que busca, como en el epígrafe de Arango, la risa como su tabla de salvación. Un humor trascendente en el que los tres puntos del triángulo humorístico terminan reflejándose los unos a los otros. Los burladores resultan burlados y los burlados burladores, y la risa deja de ser un arma de poder y se convierte en ese elemento elástico y vital que nos cobija a todos, más allá del bien y del mal, del poder o del fracaso, de la vida o de la muerte o de cualquiera sea la división que construyamos, en una sola comunidad riente que se ría de sí misma.⁸⁴

Poco después de asesinar al mimo, el gramático y el sicario la emprenden a tiros contra un “granuja burlón” por meterse a bailar, con “un desprecio irrespetuoso” entre un grupo de Haré Krishnas que solo vienen a traernos “su mensaje de paz y amor del Oriente

⁸⁴ Maria Mercedes Jaramillo coincide en que Vallejo se ríe hasta de su propia familia y de sí mismo como un mecanismo de autodenigración que legitima sus críticas implacables contra su sociedad (408). Sin embargo, además del lenguaje, hay, al menos, dos objetivos humorísticos de los que Vallejo se abstiene y que, tal vez, lo salven de incurrir en la matonería burlona que reprocha en el mimo: los animales y ese viejo anticuado, indefenso y venerable del que se burlan el mimo y su público.

(de ese amor que jamás sintió Cristo el tremebundo), y de respeto a todo lo vivo, empezando por los animales y acabando por el prójimo”. Las balas y palabras castigan la insolencia de un burlón de los que, según el narrador, abundan en Medellín y “que creen que la única verdad es la suya, la católica cerrazón del puñal y del basuco”. La escena es clave a la hora de buscar una apuesta ética en el texto de Vallejo pues abre un espacio de esperanza entre el acabóse y la violencia, al rescatar el pacifismo y el amor por la vida más allá incluso de si esta es o no humana. También porque al igual que la escena del mimo, invita a un juicio est-ético de lo que para el burlón es chistoso y para el gramático es solo una burla insolente de otro más de aquellos que no tienen la grandeza de saber que hay una verdad y una vida más allá de las suyas que también merecen respeto.

Roberto Esposito, en *Communitas: The Origin and Destiny of Community*, muestra que la comunidad no es una propiedad, un territorio separado y defendido de los “otros” que no pertenecen a él, sino un vacío, una deuda o un don para el “otro” que nos recuerda nuestra propia alteridad con respecto a nosotros mismos y que puede darse, a lo Bataille, en breves instantes de desprendimiento como la risa no tendenciosa:

...for Bataille the cum constitutes the limit beyond which one cannot have an experience without losing oneself. For this reason one cannot "remain" in it, in the cum except for brief periods of time (laughter, sex, blood) in which our experience reaches both its apex and abyss, fleeing outside itself. (122)

La risa permitiría una suerte de comunión, en la que durante un breve lapso de tiempo el individuo abandona la conciencia de sí mismo, su racionalidad, su compostura, y se entrega a la risa comunal. Ese abandono puede ser positivo o negativo, dependiendo de cuál sea la comunidad a la que se adhiera el individuo y si este implica o no una exclusión o una violencia sobre el otro. Si esta es una comunidad que se ríe

violentamente en contra de otra, como en el caso de la “chusma” que se ríe del indefenso hombre antediluviano o de los Haré Krishnas estaríamos ante un caso de risa tendenciosa y violenta en la que el olvido de la conciencia individual se endosa a los fines específicos de un grupo en el que no cabe el “otro”. Si la risa, en cambio, involucra a todos como aquellos que ríen y son objetos a su vez de la risa, estaríamos ante un humor que celebra la comunión general, por encima de los egos individuales y los intereses de un grupo específico por imponerse sobre otro. Vallejo se va del lado de los perdedores, de los sicarios demonizados, del lenguaje culto y maltratado por el descuido y la ignorancia, pero también del lenguaje marginado de las “malas” palabras y del parlache, pero no para subvertir el poder de unos sobre otros y crear una nueva exclusión, sino para arrastrarlos a todos bajo el naufragio de esa risa que se ríe hasta de la muerte. La risa de quien en, el fondo sabe, que todo no es más que un sueño de bazuco.

El humor fácil de un mimo imitando a un inocente transeúnte no es el juego de Vallejo. Su juego es uno en donde el placer está en la dificultad y la sofisticación, en la inestabilidad y la ambivalencia de un humor filosófico y escéptico que apunta a distintos lados y que se presta para múltiples interpretaciones. Vallejo no busca en la risa una instancia de superioridad para compensar una carencia de poder, sino una de libertad, en la que pueda reírse de los demás y de sí mismo, desatarse de los constreñimientos sociales y de su propio ego, y jugar para perder defendiendo, según dice, a los más débiles, el lenguaje y los animales, así sepa que, en últimas, todo tendrá el mismo final: la muerte como única certeza y reunión de los que somos todo y nada.

¿Habrá entonces alguna tabla de salvación en medio del desastre?

Ya vimos que la risa matona del mimo no es una alternativa al desastre, sino otra forma de ejercer violencia. ¿Habrá entonces alguna salida a esa melancolía que identifica Jaramillo en la obra de Vallejo y que, según Freud, se manifiesta en una desazón profundamente dolida, en cancelación del interés por el mundo exterior, en pérdida de la capacidad de amar, en inhibición de toda productividad y rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y auto-denigraciones y “se extrema hasta una delirante expectativa de castigo”? ¿Será que no hay humor en absoluto, sino esa “tendencia maníaca de ver la realidad de formas exaltadas, burlescas, como caricatura risible” que, según Jaramillo, se deriva de la melancolía y que ha llevado a que, en la escritura de las novelas de la década, se presente el drama nacional como “juego” o “chiste”(323) y se produzcan universos que se resisten a la coherencia y el duelo?

Las burlas del mimo y las risas de la masa que matonean al inocente podrían ser parte de la tendencia sádica de una melancolía que lleva al sujeto a una gradual pérdida del respeto propio y, de ahí, a atentar contra sí mismo por medio de autorreproches que, nos dice Julia Kristeva, son también una queja o agresión contra el otro.⁸⁵ Sin embargo, habría otro humor, en la novela, fuera de la burla que delata la trampa de la que ya hemos hablado. Un humor que no se deriva de la melancolía y que podríamos reconocer como una reacción alternativa frente a la pérdida. Este humor se diferenciaría de la melancolía, en que mientras la una se queda enfrascada en el deleite solitario e introspectivo del dolor o la agresión en forma de burla, el otro le permitiría al sujeto sobreponerse a la pena, fortalecerse y hacer de eventos trágicos que están por fuera del dominio humano, como la

⁸⁵ *Sol Negro- Depresión y melancolía*, de Kristeva (P13), citada por Jaramillo, (321).

muerte, un motivo de risa.⁸⁶ En esa medida el humor sería emancipador y podría, tras la pausa que genera la risa, reconducir al individuo a la acción, a seguir con su vida, no obstante desconozca si esta tiene sentido y sepa que ella, inevitablemente, terminará con la muerte.⁸⁷ En esto coincide Breton cuando cita a Freud para mostrar cómo el Yo que se vale de esta forma de humor “rehúsa dejarse atacar, dejarse imponer el sufrimiento por realidades externas, rehúsa admitir que los traumatismos del mundo exterior puedan afectarle, y finge, incluso, que pueden convertirse para él en fuente de placer” (12). Según Breton la risa que desata el humor funciona como una chispa que genera distancia sobre el sentimentalismo: “estar conscientes del horror y reírse de él es dominarlo (...) sólo lo cómico es capaz de darnos fuerza para soportar la tragedia de la existencia.”

Si es humor negro el que nutre la obra de Vallejo y no la misma burla cruel del mimo, no habría motivos para llamarlo un Nerón, pues, por un lado, fomentaría una conciencia del horror y, por otra parte, sabría, en el fondo, que ese placer que le genera el incendio es fingido y producto de un distanciamiento que busca protegerlo de sucumbir a la melancolía y a alzarse sobre la tragedia. El humor negro de la obra no evitaría necesariamente el duelo, en la medida en que el distanciamiento de las emociones no es definitivo, sino que resulta ser más un vaivén que acerca y aleja, que lleva de lo alto del apartamento y las diatribas de Fernando a lo bajo de las alcantarillas, de la risa al llanto que le produce ese perro inocente a quien no logra dispararle para librarlo del dolor.

⁸⁶ Así ocurre con *Las gotas amargas* de José Asunción Silva, cuyo humor negro se burla precisamente de los melancólicos que se entregan al spleen sin notar lo ridículos que resultan ser a juicio de los demás.

⁸⁷ En palabras de Doris Sommer: “La melancolía reprime los circuitos del placer que el chiste libera; una asedia el otro emancipa; una reconoce la pérdida innombrable, el otro la hace irrumpir con el temblor de la risa” (“El contrapunteo latino entre el inglés y el español: Notas para una estética bilingüe”) 668.

Critchley identifica en el humor negro, sardónico o retorcido una forma alternativa a la manía o la depresión como productos de la melancolía y de esa separación narcisista del ego que derivan en el abandono de sí mismo o la (auto)laceración. El humor tendría, según dice, la misma estructura formal que la depresión, pero sería un anti-depresivo que funciona haciendo que el ego se encuentre ridículo a sí mismo. El sujeto se vería como un objeto abyecto, pero en vez de llorar lágrimas de amargura, se reiría de sí mismo y encontraría consuelo en ello. Como anti-depresivo, el humor no funcionaría aturdiendo al ego como el Prozac, sino como una relación de auto-conocimiento:

Humour is often dark, but always lucid. It is a profoundly cognitive relation to oneself and the world. (...) The anti-depressant of humour works by finding an alternative, positive function for the super-ego.. (Critchley, 102)

A partir de lo que escribe Freud en su breve ensayo sobre el humor, Critchley concibe lo que llamó un Super Ego II que surge cuando el super-ego, como instancia de laceración y dominación del ego ha alcanzado la madurez de aprender a reírse de sí mismo. Al tener la grandeza de espíritu de encontrarse ridículo, se transforma en un super-ego no hostil que más que cumplir el rol del padre represivo se convierte en una suerte de amigo que le da consuelo al ego frente a sus propias limitaciones y penas.

Este super-ego II se diferenciaría, según él, del Ego ideal, en que no pretende llegar a ser un super-hombre, sino que reconoce su propia humanidad, sus limitaciones y no tiene la necesidad de encaminarse a metas heroicas que puedan derivar en la tragedia de sucumbir al hybris y a los riesgos que ello entraña. En esto se diferencia también de esa risa entre heroica y maniaca que identifica Critchley en aquella que celebra Bataille. Una risa solitaria, juvenil, perversa y hasta suicida que, en el filo del sollozo o la desesperación, es capaz de actos tan desafiantes como el de gritarle al pelotón de

fusilamiento que dispare pues no le importa ni siquiera la amenaza de perder la vida. Esta risa que podríamos identificar con la del grito de la Matanza de las bananeras de *Cien años de soledad* o con el final irreverente de *El coronel no tiene quién le escriba*, provendría no de un Super-ego II, sino de un ego inflado que tiene la ilusión de triunfar en su vacía soledad y en sus sueños infantiles de omnipotencia. Al contrario de esta risa que, en últimas, apelaría a una voluntad de poder, está el humor, ese carnaval frío de Eco que apenas despierta una sonrisa y un nivel menor de placer que el de la carcajada de los chistes tendenciosos, pero que alcanza la lucidez suficiente para entender que nuestra mayor grandeza radica, como concluye Critchley, en nuestra mayor miseria.

¿Será este el verdadero humor que se esconde tras las múltiples poses e imposturas de Vallejo? Me inclino a pensar que sí, en cuanto su humor reconoce las limitaciones y la propia humanidad de un hombre al que, repetidamente, ha llamado un animal alzado.⁸⁸ Un sujeto que monopoliza la verdad y que en nombre de ella busca imponerse violentamente no solo sobre los de su misma especie, sino sobre el resto de la naturaleza. El Primer gramático de Colombia que construye Vallejo, con todo y su petulante exhibicionismo del dominio de la lengua, termina sabiéndose un hombre invisible, un ser abyecto, un culpable más del horror y un autor intelectual de varios de los crímenes que transcurren durante la novela. Su humor termina apuntando hacia todos lados, pero sobre todo hacia sí mismo, en un esfuerzo de auto-conocimiento y de celebración de la propia miseria, como la mayor grandeza.

⁸⁸ Así, por ejemplo, en *La virgen*, Fernando insiste en la superioridad animal sobre el hombre: “Y van los ladridos de los perros de terraza en terraza gritándonos a voz en cuello que son mejores que nosotros.” (61)

En *La rambla paralela*, por ejemplo, el narrador sigue a ese viejo malhumorado y maldiciente que ha tenido la palabra cantante en todas sus novelas, un sujeto que es él mismo, pero otro y que se parece a aquel Super Ego II que se ríe de sí mismo:

Y se puso a maldecir de la empleada del mostrador y de toda la raza francesa. **Yo me reía viéndolo tan iracundo y le daba cuerda** (...) Ya no se daba cuenta el viejo de lo que decía, ni de lo que hacía, ni de donde estaba, ni para donde iba, ni de donde venía. —¡Zorras! ¡Perras! (...) Se caracterizaba el viejo por sus tesis drásticas: o blanco o negro, o todo o nada. Ni una atenuación, ni un matiz, ni una delicadeza. De joven prudente y tímido, se había vuelto un desmandado. Un día de éstos, con todo y su pinta de kaiser alemán, le iban a romper la calamorra de un martillazo o un hachazo o un porrazo. (7-35, las negrillas son mías)

En pasajes como este, Vallejo socava la autoridad del Yo que habla, multiplica la ironía, se ríe de su propio alter-ego y ridiculiza las diatribas de su narrador, generando una distancia crítica sobre esos mismos ataques de fascismo que le vimos en *La virgen* y que, ahora, se someten a la ácida auto ironía. Esta burla al burlador cancela la fuerza ilocutoria y la sinceridad de actos de habla que pudieron llegar a ser tomados en serio y que se muestran como los ridículos pataleos de ese personaje grotesco que construye el autor para reírse de sí mismo y de los lectores que caigan en la trampa de leerlo literalmente o de reírse con sus incendios maniqueos de káiser alemán.⁸⁹

Si para el Nietzsche de *Humano demasiado humano* el hombre es un ser mendaz que se cree, falazmente, por encima del resto de los animales y el cual debe asumir esa verdad para poder tener realmente un control del mundo, dado por la voluntad de saber, para Vallejo el ser humano debe reconocerse como animal, debe dejar de pretenderse el

⁸⁹ Vallejo aclara, en una entrevista con Villena, que no hay que confundir lo que él dice con lo que dice el viejo que habla en sus libros pues lo creó para burlarse de todo, porque sus libros son “libros terroristas” y porque, como no tiene nada a que aferrarse, tiene el derecho de burlarse de todo y no hay nada de lo que no se pueda burlar, excepto de los animales pues no le provocan burla sino compasión (Villena, 2).

centro del universo y amarse lo suficiente como para poder tener la grandeza de renunciar a su propio ego de animal alzado, reírse y unirse a los demás animales en un plano de igualdad y de compasiva convivencia, dada, en parte, por la conciencia trágica de que ambos han de soportar los dolores de la existencia y tener el mismo fin de una muerte inevitable. Frente a esa conciencia como forma de asomarse al filo de lo sublime, queda la risa como refugio y eco que se alza sobre las tragedias de la vida, incluida la muerte, sin la cual no se entiende la una ni la otra.

Si es humor negro y no burla violenta lo que, como venimos sosteniendo, alimenta, en últimas, la obra de Vallejo, podríamos entonces defender su productividad en varios aspectos. Por un lado, en la trampa que desnuda las risas violentas, que genera instancias de meta-humorismo o perplejidad en quiénes no saben si reírse o llorar. Por otro lado, en la sustitución de la burla cobarde por un humor que al ser capaz de reírse del propio ego es también capaz de enfrentar el miedo, romper el silencio y acusar a los poderosos con sátiras que desnuden sus mentiras. O por qué no, en el distanciamiento propio del humor y su capacidad para encontrar consuelo e iluminación incluso en medio de situaciones tan dramáticas, como la del Medellín de los 90s.

“Simulación nacida del sentimiento de inferioridad”, “incapacidad de reaccionar”, “pérdida de la confianza”, “pérdida de la esperanza” y “abrumadora falta de carácter que hace que hayamos cometido el error de llegar a la sociedad que tenemos y en vez de reconocerlo cerremos los ojos, negándonos a la difícil pero prometedora transformación que nos está exigiendo la historia” (35) son algunos de los síntomas que identifica William Ospina en un país donde, agrega, pese a sufrir las más deplorables condiciones de desamparo, no “se escuchan quejas, donde prácticamente no existen la protesta y la

movilización ciudadana: una suerte de dilatado desastre en cine mudo.” (48) Frente a esta serie de males bien podría pensarse la obra de Vallejo como una forma de antídoto humorístico: unas gotas amargas para hacer reaccionar a un cuerpo moribundo y sumido en un silencio resignado, devolverle el carácter y la confianza suficiente como para reconocerse en el espejo, reírse de sí mismo y de sus males.

Protestar, llamar las cosas por su nombre, denunciar a los culpables o simplemente romper el silencio en el que sume la violencia con una carcajada, un chiste, una sonrisa o un sarcasmo como los de Vallejo, podría significar para los sobrevivientes, al menos, un primer paso para superar el trauma y encontrar la fuerza necesaria para recuperar su voz, manifestar su inconformismo, conquistar un espacio en esa esfera pública que se le ha negado a la mayoría y, así, hacerse partícipe del debate público y del proceso democrático necesario para buscar otra alternativa distinta a la de permanecer resignado, pasivo, sumiso e indefenso a que otros lo sigan oprimiendo o a que, mágicamente, lo rescaten o le digan cuál es la salida que debe tomar.

Si Taussig ve en el miedo la causa de la parálisis o Jaramillo, en el infantilismo, la naturalización de la violencia y la ausencia de una narrativa cohesionadora que indique hacia dónde dirigirse para salir del estado de desazón, Ospina la relaciona, también, con el monopolio de un solo lenguaje señorial que ha imperado en la esfera pública “que repite que unos cuantos son legítimamente dueños y voceros del país, y que todo los demás son la turba insignificante, la chusma”.⁹⁰ Dicho discurso oficial, en el que

⁹⁰ En *Terror as usual*, Michael Taussig sostiene que por encima de todo, la guerra sucia es una guerra de silenciamiento, una guerra no declarada oficialmente, donde no hay oficialmente torturas, prisioneros o desaparecidos, solo silencio consumiendo el discurso del terror, asustando a la gente para que no diga nada en público que pueda ser considerado como crítico a las fuerzas armadas (en el caso de Colombia, estas podrían ser igualmente, el ejército nacional, los paramilitares o los guerrilleros, entre los que vive la

sobresale el clasismo que veíamos en boca de Fernando al despotricar contra la “chusma” y que tiene antecedentes en la exclusión de puristas del lenguaje como Caro, le repetiría hasta el cansancio a los ciudadanos, la mentira descarada de que “vivimos en el mejor de los mundos, que Colombia es una de las democracias más perfectas que existen” (101). Así, los medios oficialistas, en manos, como el gobierno, de las élites detentadoras de la producción del orden simbólico, contribuirían a crear la ilusión de una “anormalidad normal”, la ilusión de que “Colombia es un país de seres abnegados pero felices, que le hacen frente a la inexplicable adversidad con optimismo y con fe en el futuro, y que en realidad nuestro males consisten en que hay unos cuantos bandidos de los que ya se encargará la policía” (101), entre ellos los sicarios bárbaros o esa “chusma” que desprecian los que comulguen con ataques clasistas como el que reducen al absurdo improperios hiperbólicos como los de Fernando.

El shock del humor amargo de Vallejo, en vez de comulgar con los discursos oficiales, ha abierto fisuras en la esfera pública y encendido el debate sobre asuntos que se evaden, mientras la gente sigue celebrando ser uno de los países más felices del mundo.⁹¹ Frente a esos discursos maniqueos, monopolizadores, excluyentes e ilusorios, en los que se reproduce la decimonónica dicotomía “civilización” vs “barbarie” y se propaga el miedo frente a esos otros, los sicarios, los salvajes, los criminales que vienen a

población rural siempre bajo sospecha de apoyar a uno u otro grupo, como veremos luego en Los Ejércitos de Rosero). El problema, para Taussig, no es solo la producción de silencio, sino el silenciamiento mismo y la forma en que lo no dicho adquiere significancia y una especial confusión niebla la esfera pública, que es donde está la acción (14). Esto si concebimos el debate público como una forma fundamental de actuar en la vida democrática de una nación.

⁹¹ Muestras de esos debates son el que suscitó la adaptación cinematográfica de *La virgen* y la reacción de algunos como Germán Santamaría al exigir su censura, en “Hay que prohibir al sicario”. También, las discusiones que ha sostenido el escritor sobre su obra al charlar por horas en la radio o en los argumentos jurídicos que se suscitaron alrededor de una parodia que escribió sobre los evangelios y que le significó una denuncia penal por irrespeto a los símbolos religiosos e incitación al exterminio.

amenazar el Estado de derecho irrumpiría la voz feroz de ese alter ego de Fernando Vallejo que responde con sus diatribas y su característica interjección desenmascaradota: con ese “¡Jua!” que enfrenta cada supuesta “verdad” desnudando la mentira, bajo una pose anacrónica de risa picaresca y un performance satírico de discursos retardatarios de odio que, en su representación hiperbólica, se muestran como absurdos. La voz machacona, indignada e insultante del narrador de Vallejo, que repite hasta el cansancio diatribas contra todo lo que lo rodea, sin importar qué tan poderoso o “respetable” sea, sugiere ya una falta de resignación, un romper el silencio y un asumir los riesgos propios de decir lo que piensa, de protestar y de pronunciar incluso las palabras políticamente más incorrectas, con tal de despertar la conciencia anestesiada del lector.

Detengámonos un momento en esa misma perplejidad que Jaramillo ve como simple parálisis, pues podemos interpretarla también como una instancia productiva en la que el lector termina participando activamente, al tener que entrar a reflexionar y juzgar si el horror que se le presenta es susceptible o no de risa o si debe rechazar discursos que bajo el disfraz de la diatriba pueden estar alimentando el odio.

Las gotas amargas del humor negro de Vallejo provocan esa perplejidad que William Ospina cree necesaria como uno de los pasos en el proceso de formación ciudadana. Antes que inclinarse por una revolución social que rompa de tajo el orden, Ospina dibuja un proceso que parte de lo más íntimo. El primer paso consistiría en que cada uno se confronte con la idea que tiene de sí mismo, algo que sólo podría hacerse mediante la experiencia artística o en el espacio de la conversación y la polémica y que podríamos relacionar muy bien con el proceso dialógico propio de la novela y con ese humor en el que Critchley ve una instancia de autoconocimiento y que ya identificamos

con el de Vallejo. El segundo paso sería el de la perplejidad, estimulada por un tercero que la facilita (en el caso que nos ocupa, Vallejo) y que contribuye a despertar la conciencia de que una situación insoportable (la violencia de los 90), por natural e inevitable que parezca, pueda ser superada. Sólo se requeriría de la duda en torno a dicha fatalidad o de vislumbrar una alternativa verosímil para convertir una situación tolerada en una invivable. El humor de Vallejo sembraría esa duda y esa incomodidad con una realidad y unos discursos de odio que se hacen tan ridículos como insoportables.

Productiva o no, la perplejidad en la obra de Vallejo es una reacción que la mayoría de críticos reconocen como efecto de sus provocaciones. Definida por la RAE como “Irresolución, confusión, duda de lo que se debe hacer en algo”, la perplejidad dejaría abierto un gran espacio de libertad para la interpretación del lector sobre el sentido contradictorio de lo que lee, así como para la búsqueda de una salida. Vallejo no resuelve el acertijo de cómo salir del desastre, no impone una solución como verdad, no propone una política, solo desenmascara las diversas ilusiones que producen los discursos oficiales del Estado, la Iglesia, los violentólogos, etc..., sin reemplazarlos por una narrativa maestra, coherente y totalizadora o por una verdad, sino por el eco de una risa ubicua que duda de todo e invita a demoler el status quo y a desenmascarar a los que han hecho de este un guante grotesco a su medida.

El poeta nadaísta Eduardo Escobar no le exige a Vallejo soluciones para superar el desastre ni le pide reconstruir narrativas cohesionadoras para la sociedad colombiana. Al contrario, lo define en torno al humorismo de su prosa:

(Vallejo) Es un gacetista. Disfruta como el niño bromista escupiendo sobre los transeúntes desde un balcón tranquilo. (...) El país ingenuo, plagado de males

reales y porquerías auténticas, se deja provocar por sus anatemas de campanario. No comprende que el humorista no está para hacer análisis, proponer soluciones, ni señalar propósitos. Que su materia es el amargo equívoco de las cosas.

En esto concuerda el mismo Vallejo al afirmar en sus libros y entrevistas que lo suyo no es defender tesis. “Mis novelas no están escritas para sostener tesis”, le dice a Villena y en *La rambla paralela* lo confirma:

Cuando el mundo va más rápido que uno, uno se hace a un lado para que pase y se siga rumbo al barranco. No hay por qué querer alcanzar a nadie, ni ir detrás de nadie, ni perorar contra nadie: ni contra los ricos ni contra los pobres; ni contra los negros ni contra los blancos; ni contra los amarillos ni contra los azules. Y los desplazados y los damnificados que se jodan. Y sobre todo no sostener ninguna tesis. Jamás. Se sienta uno tranquilo en una terraza a mirar, y mientras se va tomando su copa va observando el desfile de los cadáveres. (12)

La actitud es cercana a la de esos poetas malditos que deambulan por las calles sin destino fijo o se sientan a mirar desde la distancia el afán con el que otros se apresuran hacia destinos que no son otros que el de la muerte inevitable. El poeta no se contagia del afán, no entra en la competencia, ni en la inercia de un orden mecanizado que bajo el pretexto del progreso hace de los individuos una suerte de autómatas que van y vienen, sin realmente ver o sentir lo que sucede. El poeta se detiene, hace una pausa, un *Stop* y se ríe de ese afán, con un humorismo filosófico y contemplativo bajo el cual revalora el mundo y disuelve el orden jerárquico y reglado del Taylorismo y lo transforma en una suerte de danza macabra, donde todos, desde el filo del abismo, bailan y se ríen de la muerte y de todos los órdenes, sin importar su condición social, pero celebrando esas horas extras de vida que nadie tiene garantizadas, en una comunidad riente y en una suerte de *Carpe diem* que se goza hasta la idea misma de la muerte.⁹²

⁹² Siguiendo a Bataille, Parreira Duarte dice, en este sentido, que la risa puede ser entendida como una victoria sobre la muerte, dada por una explosión que suscita “la experiencia de la nada, de lo imposible, de la muerte, indispensable para que el pensamiento se sobreponga a sí mismo y el hombre pueda aceptar lo desconocido”. Por medio de la risa el ser humano puede convertirse momentáneamente en Dios,

Maria Mercedes Jaramillo coincide con Escobar y Vallejo, al decir que las obras de este último “no presentan teorías, soluciones, discursos moralistas o mesiánicos que ayuden al lector a asimilar los hechos y recobrar la fe o la esperanza de un futuro mejor” (410) Sin embargo, sus burlas nos hacen “participar de su despiadada lucidez y asumir la responsabilidad de los actos”. (410), algo que resulta ya un gran primer paso para encaminarse en la búsqueda de una solución a ciclos viciosos como el de la violencia.

El humor negro, las escenas grotescas, el estilo corrosivo, el insulto, la crueldad y la impunidad y gratuidad de los crímenes tienen como objetivo molestar al lector de buena conciencia o escandalizar a los "Buenos ciudadanos" que ven las desdichas de los otros como algo ajeno y tal vez merecido.... (Vallejo) asume su misión de profeta apocalíptico que con furia indomable fustiga al destinatario apático e irresponsable. (Jaramillo, 430)

Ese apocalipsis no habría que tomarlo como una condena fatalista al desastre, sino como una revelación que levanta el velo de una ignorancia evasiva y voluntaria, detiene al lector, lo hace reconocer el horror de esa situación en la que vive inmerso y lo mueve a buscar un nuevo orden. La responsabilidad no es solo de los que ejecutan los actos de violencia, sino también de quienes incendian su cabeza con ideologías que propagan el odio o de aquellos que, como en la escena del mimo, se ríen cobardemente de los indefensos e incentivan que la matonería continúe.

Mi lectura, por esto, se inclina a interpretar el humor de Vallejo como un elemento socialmente productivo, como una suerte de trampa humorística que lleva al borde del abismo al lector, como una punzada de aguda ironía que revienta las falsas ilusiones de que se vive en el mejor de los lugares posibles o como una suerte de espejo espermático e hiperbólico en el que se refleja una imagen insoportable del país, del

experimentar lo imposible, salir de la finitud de la existencia, liberarse de racionalismos, verdades y condicionamientos que le impone el orden social. (53)

mundo y del ser humano, en general, mezclada con destellos de belleza, poesía, amor y solidaridad por seres indefensos como los perros (sometidos a la tiranía del antropocentrismo) o demonizados como los sicarios, a quienes, por el contrario, el letrado se entrega al punto de poner su vida a su disposición, cuando le pide a uno de ellos que lo mate. Frente a ese espejo deformado y perspectivista, en cuanto es capaz de reflejar a todo aquel que se mire en él y devolverle una imagen dada por su propia perspectiva, cada lector tendría que, como en el primer paso de Ospina, confrontarse frente a su propia idea de sí mismo y frente a su idea de una sociedad imaginada. Así, tras la perplejidad de notar la contradicción entre lo que ve y lo que cree ser o quisiera ver, debería sentirse en la necesidad de tomar una posición: ser el sujeto que se ríe con las diatribas fascistas, racistas, clasistas, homofóbicas y machistas y contribuir a echarle más leña al incendio de odio que alimenta el infierno o el que se solidariza con el dolor de los menos favorecidos y se ríe con ellos de los más poderosos, así como de ese ego que ha llevado al “hombre alzado” a sentirse superior a los demás animales.

Jokes can therefore be read as symptoms of societal repression and their study might be said to amount to a return of the repressed. In other words, humour can reveal us to be persons that, frankly, we would really rather not be. (Critchley, 12)

Según lo anterior, el humor negro de Vallejo podría mostrarnos ese lado que no queremos reconocer, en el que nos reímos de forma reaccionaria, cruel y violenta. Una risa en la que luego se refleja nuestra monstruosidad, como seres indiferentes ante el dolor o que llegan incluso a sentir placer con la miseria ajena. Tras el reconocimiento de ese reflejo de lo que no queremos ser, vendría luego un evitar seguir siendo eso, un cambio de postura de algo que se llevaba como una joroba que se le oculta al espejo.

El humor extremadamente negro de la obra de Vallejo serviría, como hemos dicho, para generar distancia frente a una situación insoportable que se ha normalizado, naturalizado y convertido en una fatalidad que se sobrelleva en silencio con resignación, para contagiarse de la indignación frente a ese horror, así como del valor de llamarlo por su nombre, de acusar a los culpables y a su falta de modestia con nombres y apellidos, sin importar cuan poderosos sean, de asumirse como parte de los cómplices de ese desastre y de perder el miedo a confrontar sus peores demonios y así, habiéndolos visto frente a frente, buscar alternativas, aunque estas impliquen bajar hasta las alcantarillas más infectas y optar por decisiones tan dolorosas como la de quitarle la vida a un ser querido (el perro, en el caso de *La virgen*), para evitarle el sufrimiento.

La perplejidad en la que nos sume Vallejo también la han reconocido otros lectores suyos como Juanita Aristizabal o Jean Franco. La primera cuando se pregunta por “cómo aproximarse a un proyecto literario que deliberadamente se formula a contracorriente de los cuestionamientos del post-estructuralismo sobre las dimensiones éticas de la escritura, el discurso patriarcal, la inclusión de la voz de minorías, etc”(14) y por “qué hacer con una obra que aparece tan problemática desde el punto de vista ético”(14). Antes este dilema, opta por una lectura que ve en el discurso del narrador, el resultado de una pose. La pose anacrónica, pero irónica del decadentismo que desde una aristocracia en decadencia se lamenta por la pérdida de un pasado glorioso y se convierte en una suerte de caricatura grotesca del dandi. Jean Franco le da a Vallejo el beneficio de la duda, al notar la ironía que problematiza una lectura literal de las sentencias de un narrador gramático para el que Colombia sería un lugar de barbarie:

At best, we can read the denunciations ironically as a reflection on the narrator; but by our doing so, he becomes the most obscene character of the novel, the

“invisible man”, the one who gets an erotic charge and vicarious pleasure out of his killer-lovers, whilst absolving himself and those readers who fall into the same position of irresponsibility. As a *letrado*, he is “our” ally, “*Mon semblable, mon frère.*” The question is whether he is deliberately forcing us to face the “fascist within” or whether he expects our complicity. (225) (El subrayado es mío)

Coincidimos con Jean Franco en entender que lo más productivo de la narrativa de Vallejo no es la respuesta a esta pregunta, sino la pregunta misma y la forma en la que llevaría al lector a decidir si cae en la trampa de comulgar con el discurso fascista que lo tienta a reírse de los más desfavorecidos o si lo rechaza, aunque reconociendo que es un lado bárbaro que puede estar de forma latente tanto en el otro como en sí mismo, estando en cada uno la agencia de elegir escuchar su llamado o evitar la complicidad riente con un culto narrador que, al final, se revela como el más obsceno y ridículo de la novela.

Enfrentar al “*fascist within*” resulta especialmente relevante en Colombia, donde tanta exposición a la violencia y la incapacidad del Estado para mantener el monopolio de la violencia han despertado, en muchos casos, ese “paramilitar” que, se ha llegado a decir, medio en chiste, medio en serio, “cada colombiano lleva adentro”.⁹³ Las trampas del humor violento, de la ironía ubicua y de la parodia de discursos de odio tan excesivos que se revelan como absurdos, permitirían eso: enfrentar y rechazar el lado más oscuro que llevamos dentro, ese sujeto excluyente, elitista y violento que fácilmente se ríe del otro, usando el don de la risa como arma y no como forma colectiva de liberación del ego, de la voluntad de poder y de los discursos de odio y exclusión.

El peor riesgo es el silencio

⁹³ Taussig, en *Law in a lawless land* (NY, The New York Press: 2003), da buena cuenta de esa tolerancia a la limpieza social y al paramilitarismo, cuando reproduce una de sus charlas con un sonriente vendedor ambulante amigo suyo, en un acápite al que titula *Laughter and horror*: “Without my asking, he tells me the paras have arrived to limpiar el pueblo. I pretend a theatrical attack of nerves, converting my fear into a farce. He smiles and says not to worry (28) A esto se suma el uso de denominaciones denigrantes que le niegan toda humanidad a los indigentes como aquella que los tilda de meros “desechables”.

Claire Colebrook, en *Irony*, enmarca muy bien el debate que se ha dado entre Richard Rorty y Linda Hutcheon acerca de potencialidades y peligros de la ironía que bien podrían aplicarse al humor, en general. Rorty defiende la ironía como la única ética posible de un liberalismo moderno que apunte a la pluralidad de visiones del mundo, reconociendo que somos el resultado del lenguaje que hablamos y que solo podemos renovar o reinventar ese vocabulario desde adentro. A su visión celebratoria se le ha objetado, según Colebrook, el hecho de que la ironía no solo permite la renovación de la lengua, el sujeto y en últimas la sociedad, sino que también permite la continua articulación de ese discurso, dejándolo en el mismo lugar. Así, novelas y películas postmodernas como las de Tarantino con su exposición de violencia explícita estarían recreando y satisfaciendo los mismos deseos que están contenidos en los códigos, clichés y slogans de la publicidad. Algo semejante ocurriría con obras que en función de mostrar el imperialismo, racismo, machismo y elitismo de los discursos que denuncian los reproducen, así sea bajo el tamiz de la ironía.

Colebrook, siguiendo a Hutcheon, se pregunta, cómo evadir el disfrute, la repetición, el reforzamiento y la popularización de discursos negativos que dichos textos hacen posible. Sumado al peligro de que la ironía (u otras manifestaciones del humor, añadiríamos) sea malinterpretada o a que simplemente no se la reconozca y entendiendo que quien, desde Occidente, ironiza sobre sí mismo no puede evitar alguna relación con los “otros”, Hutcheon vislumbra el riesgo de que, a su vez, no pueda evitar repetir los gestos colonialistas que adopta, así sea irónicamente.

La ironía, según ella, no debe entenderse solo como una distancia o una incredulidad sobre lo que uno dice, sino como un fenómeno con una alta carga ética y

política, en el que se debe tener conciencia de que si bien es conveniente relativizar lo dicho como una narrativa más dentro de las muchas posibles, también se corre el peligro de seguir siendo aquella voz privilegiada que habla desde Occidente y ejerce la violencia simbólica de quien monopoliza la construcción del orden simbólico. El problema para Hutcheon es que es muy fácil olvidar los riesgos frente a la valorización del poder subversivo de la ironía y no ver la alta inestabilidad y los peligros que se produce en la intersección del espacio comunicativo establecido por el significado y el afecto que permite la ironía. Sin embargo, señala que esos riesgos deberán ser juzgados en el futuro, apuntando al rol activo que han de tener los lectores del presente y del mañana, y se pregunta si alguna vez ha realmente existido una época de ironía segura.⁹⁴ En últimas, el juicio positivo o negativo y las consecuencias de las producciones culturales que se valgan de la ironía u otras formas de humor dependerán de los lectores y de su habilidad para detectar sus riesgos y posibilidades subversivas.

Con la mezcla de violencia extrema y humor negro de *La virgen de los sicarios*, surgen muchos interrogantes en la línea de las críticas de Hutcheon, Collazos o Jaramillo. Cabe preguntarse si Vallejo al optar por un narrador letrado mantiene la monopolización del discurso en manos de una clase privilegiada. Si pese a la ironía y al carácter grotesco de ese personaje termina reproduciendo y fomentando los discursos de odio que critica. Si busca realmente criticar el uso y consumo de la violencia como forma de saciar un placer morboso y primario cercano al que satisface la crónica roja, o si su escritura es una

⁹⁴ Al reconstruir el debate entre Rorty y Hutcheon he seguido el capítulo “Postmodernism, parody and irony” del libro *Irony* (London, Routledge: 1994) de Claire Colebrook, donde puede encontrarse un recuento comprehensivo de la ironía a través de los distintos tiempos.

forma sofisticada, elegante, “civilizada” de saciar el mismo morbo, bajo el velo de una ironía sarcástica que lo hace aceptable frente a los ojos del “culto” y “civilizado” lector.

“Somos lo que pretendemos ser, de modo que debemos tener cuidado con lo que pretendemos ser” (4), escribió Kurt Vonnegut en *Madre Noche*, así que hay que tener cuidado con lo que simulamos ser. Vallejo parece saber eso y, sin embargo, posa como el más excesivo crítico de aquellos a quienes se dirige, incluido él mismo y sus ideas contradictorias, como cuando en *Años de indulgencia* se pregunta y se contesta:

Y lo que usted propone es la anarquía, el caos, que se desplome el *establishment*, el imperio de la ley? No, osea, sí.

Vallejo nos enfrenta a nuestros peores fantasmas, desenmascara a los tartufos de su tiempo, así como a la falsa moral, a las ideologías y a la corrección política de un país que, como lo sostenía el humorista Jaime Garzón antes de ser asesinado, “se escandaliza porque uno dice hijueputa en televisión, pero no se escandaliza cuando hay niños limpiando vidrios y pidiendo limosna” porque “eso es folclor”, es decir, parte de lo que somos y de lo que, según las visiones esencialistas de la identidad, no se puede dejar de ser. Sin embargo, en el performance de ese humor sarcástico, tendencioso y hasta terrorista y en su parodia de discursos de odio, corre el riesgo, por un lado, de ser interpretado como lo que simula ser (a ratos un fascista, a ratos un reaccionario o un defensor de genocidios maltusianos) y, por otro lado, de pecar de esa misma soberbia que percibe en lo que sus sátiras llaman “el hombre alzado”. ¿No correrá él también el riesgo de caer en la trampa que le tiende a su lector?

En este capítulo, leímos la novela de Vallejo como una trampa en la que cae el lector que busca distanciarse con su risa de la violencia que sufre el país y marcar una

diferencia entre un ellos, “los sicarios”, los “bárbaros” que viven en un “estado de naturaleza “, y un nosotros, los lectores educados que leemos y rechazamos la violencia, desde la cómoda distancia y superioridad de la lectura, pero que terminamos encontrando en ella la misma violencia que llevamos por dentro y que sublimamos mediante esos sarcasmos del narrador letrado que despiertan la risa como la fuga de un impulso violento que se reprime, pero que permanece allí, oculto y negado. Como lectores, nos encontramos varias veces al borde de caer en la trampa de la risa. Es en esos instantes en los que tendríamos que distanciarnos de la risa como reflejo automatizado, reconocernos tan potencialmente violentos como el discurso y los hechos que leemos, y buscar otra alternativa a la del rebajamiento del “otro” a una condición de “bárbaro” que pone en peligro la “civilización” y al Estado: una alternativa que parta del desprendimiento, la liberación y la reunión de una risa estética capaz de reírse de sí misma.

La mía es solo una posible lectura del humor en Vallejo, pero habrá otras muchas formas de juzgarlo. Los peligros estarán siempre latentes, pero son riesgos que valdrá la pena tomar si se quiere hacer alguna diferencia y no se acepta sucumbir al silenciamiento y la resignación que producen el miedo al antagonismo, al reproche social e incluso a la marginación por parte de los ofendidos bien pensantes. Vallejo ataca con sus dardos venenosos de humor negro a todos sus congéneres, pero su público lector siempre podrá atacar de vuelta, ejerciendo su juicio est-ético en un plano meta-humorístico. Y ya se sabe que un escritor como un humorista necesita de un público que ría, lllore o le tire tomates. Lo único que no le sirve a ninguno es el silencio y la indiferencia, a no ser que quieran que todo siga igual o renunciar al don sagrado de la risa.

Between laughter and slaughter:
La risa en el abismo y los peligros de parodiar un muerto

“The pain is here in my chest, but I can’t cry. Except when someone tells a funny story, then I cry with laughter”

*Felipe Aguilar, víctima del conflicto armado en Colombia, en *Throwing Stones at the Moon**

“En realidad no bromeaba con nadie ni con nada en esa ciudad suya que era una sola broma perpetua, donde vivieron y murieron riéndose de sí mismos sus ancestros, en ese país suyo, que también era otra broma atroz pero broma al fin”.

*Evelio Rosero, *La carroza de Bolívar**

En junio del 2007, el mismo año de la publicación de *Los ejércitos* de Evelio Rosero, dos noticias se tomaron las noticias. La primera: el asesinato de 11 diputados secuestrados por las F.A.R.C. La segunda: dos derrotas de la selección Colombia, que, simplemente, derramaron la copa de un país acostumbrado a las masacres y a perder, pero nunca por goleada. El chiste de la gente: “mataron a los 11 que no eran”.(Salcedo, 316) ¿Cura o veneno? ¿Una forma de conjurar tanta violencia o una cruel demostración de indolencia que perpetúe el horror? Según Alberto Salcedo, una manera común, en Colombia, de exorcizar los demonios de la violencia y la indignación (316). En este caso: el dolor frente a la masacre de unos políticos que llevaban más de cinco años secuestrados en la selva, sumado al rechazo por la falta de compromiso de los jugadores con la selección nacional.

Los ejércitos, la novela más celebrada de Rosero, responde a la violencia impronunciable de un conflicto armado de más de 60 años que, según el Centro de memoria histórica, ha ocasionado la muerte de por lo menos 220.000 personas. También confronta ese humor negro y esas risas que ha despertado en los colombianos tanta exposición a la violencia. La obra cuestiona un humor tan problemático como el del

chiste que citamos, en donde no es fácil reírse sin preguntarse si la risa resiste la violencia o se vale de ella para extraer un placer que comulgue con ella.

Rosero no busca hacer reír a sus lectores como Vallejo, pero pone en escena diversas risas que habrán de cuestionar a sus lectores sobre ese humor con el que los colombianos han enfrentado la violencia, sin mayor conciencia de sus alcances ni del dolor de esas víctimas a costa de las que nos reímos tan alegremente, pensando que, por pertenecer al mismo país, tenemos derecho a hacer de su horror objeto de nuestra risa y desconociendo la diferencia que nos separa de aquellos que han sufrido, en carne propia, los flagelos del conflicto. Para ello, Rosero se vale de la transformación que operará en la subjetividad y en la forma de reír de Ismael, un narrador que de espectador de la violencia pasará a ocupar el lugar de víctima, sumada al contraste de otras risas con las que los armados buscan terminar de ejercer dominio y terror sobre la población objeto de sus actos violentos y al de los chistes que hacen aquellos que aún no sufren la violencia.

⁹⁵ Advertiremos que en *Los ejércitos*, la violencia se viste de fiesta y el humor vitalista que vimos en García Márquez se enfrenta al abismo sublime de aquellas víctimas que, como Felipe Aguilar y el protagonista de *Los ejércitos*, no saben si reír o llorar frente a un dolor que desborda lo imaginable y que se torna imposible de representar, en toda su magnitud, con palabras. También, veremos que al final de la novela, las risas indolentes o violentas serán suplantadas por la risa trascendente de víctimas que, por medio del humor, logran constituirse como modelos de superación del trauma.

⁹⁵ Las risas asesinas de los armados muestran también la degradación de esas carcajadas desafiantes que, según Arturo Alape, Tirofijo soltaba, como un demonio alegre desde Marquetalia: “El día se hizo día y apareció Manuel Marulanda Vélez vivo y muerto de la risa, carcajeándose y estornudando y su carcajada continuaba el ritmo endemoniado de los cerros que rodeaban a Marquetalia. Seguía lloroso por la risa”(15).

Si Salcedo ve en los chistes populares un exorcismo a tanta violencia, Rosero concebirá en su escritura ese mismo impulso por enfrentar los fantasmas del horror que lo rodea a diario, en ese país que ve como una broma atroz y en el que el humor, al buscar liberarse de los demonios más violentos, corre el riesgo de convertirse en otro demonio perpetuador y (re)productor de esa misma violencia que lo produce y alimenta.⁹⁶ Rosero ha contado que la escritura de *Los ejércitos* estuvo informada y motivada por el horror de un conflicto del que iba leyendo en los periódicos, así que antes de ir a la novela, veamos algunos de los fenómenos y realidades a las que ella responde y que le sirvieron como el material que reelabora a nivel literario.

La familiarización de la violencia y el país que se derrumba entre la rumba

En *La eterna parranda* (2011), Salcedo, como se verá en la obra de Rosero, retrata la forma en la que lo festivo y lo violento, lo trágico y lo cómico, la risa y el llanto, han convivido y se han entremezclado en Colombia, durante, al menos, la última década de su larga historia de violencias y resistencias.

- ¿A quién le toca el turno? – preguntó en tono burlón uno de los asesinos, mientras miraba a los aterrados espectadores.

El compañero que manejaba la lista le entregó el dato solicitado: Rosmira Torres Gamarra. Separaron a la señora del grupo, le amarraron al cuello una soga y comenzaron a jalarla de un lado al otro, al tiempo que imitaban los gritos de monte característicos de la arriería de ganado en la región. La ahorcaron en medio de un nuevo estrépito de tambores y gaitas. (303)

La escena de horror es parte de la crónica “El pueblo que sobrevivió a una masacre amenizada con gaitas” y se refiere a la masacre del Salado, una de las más

⁹⁶ En su tesis doctoral *Mirar (lo) violento: rebelión y exorcismo en la obra de Evelio Rosero*, Juliana Martínez, se pregunta por el significado y las implicaciones políticas de ese exorcismo que busca Rosero en su escritura, relacionándolo más con la conjuración que convoca a los espectros de la violencia que los discursos dominantes buscan silenciar y que es preciso enfrentar, en vez de con la expulsión definitiva de lo que se quiere evitar ver a la cara. (xii)

famosas, infames y sanguinarias de las 2.505 ocurridas en Colombia, entre 1982 y 2007, con 14.660 víctimas, registradas por Memoria Histórica.⁹⁷ En dicha masacre se cometieron atrocidades no muy distintas a las que se describen con crudeza en *Los ejércitos* o a las de muchas otras que informaron a Rosero en su escritura.⁹⁸ Si en *Los ejércitos* nos enfrentaremos a escenas tan truculentas como la violación de un cadáver y al silenciamiento incluso de la risa, en el Salado se empaló a una mujer, se masacró a un pueblo a ritmo de gaitas y, como escribe Salcedo, se les negó hasta el derecho al llanto:

Uno de los paramilitares amenazó a la muchedumbre: al que llore lo desfiguramos a tiros. Otro levantó su arma por el aire como una bandera y prometió que no se iría de El Salado sin volarle los sesos a alguien. (303)

La risa burlona, matona, y la fiesta macabra que se permitieron los paramilitares en El Salado contrasta con el silencio que impusieron sobre sus víctimas y es una muestra más de esa que resuena en *Los ejércitos* cuando los armados violentan a la población tanto a nivel material como simbólico, por medio de sus risas. Si en la novela se le reprime la risa a las víctimas, en El Salado se les reprimió hasta el impulso por llorar. Con eso, los paramilitares terminaron de violentarlos, dejándoles un trauma, “una marca indeleble en la memoria colectiva” (Salcedo, 305) y la imposibilidad de superarlo, bien fuera por medio de su verbalización, del llanto, la risa o de alguna otra forma de restablecer el tejido social destruido, la confianza en sí mismos y en los demás.

En la masacre del Salado, como en tantas otras, los paramilitares no solo usurparon la vida, la dignidad y la voz de las víctimas: les arrebataron su propia cultura

⁹⁷ <http://www.verdadabierta.com/nunca-mas/202-masacres-el-modelo-colombiano-impuesto-por-los-paramilitares->

⁹⁸ Según los testimonios tomados por Memoria Histórica, las víctimas de múltiples violaciones cometidas por grupos armados fueron objeto de “burlas, risas, y comentarios humillantes y degradantes” (309).

festiva para usarla en contra suya y ahondar el miedo en el que quedaron sumidos cuando tras la matanza fueron incapaces, por un tiempo, de reunirse con la comunidad en nada que pudiera parecer una fiesta ni escuchar la música de las gaitas sin sentir que volvían sus verdugos y que “oír música equivalía a disparar otra vez los fusiles asesinos”. (307)⁹⁹ Se necesitó, como cuenta Salcedo, de la iniciativa de un sicólogo social para que el pueblo pudiera reapropiarse de las gaitas y exorcizar el trauma con un baile, amenizado con tambores, risas y gaitas, en la misma cancha donde ocurrió la matanza.

Esa reapropiación de elementos como al fiesta y la risa y ese regreso material al centro del horror que le permitió a las víctimas enfrentar los fantasmas que los han perseguido por el trauma es cercano al regreso literario que posibilita la novela de Rosero y, en el que, la risa final del protagonista se reapropia del espíritu resistente, vitalista y colectivo que buscaron ahogar los hombres armados con explosiones de balas, cilindros de gas y carcajadas sardónicas dirigidas contra los más vulnerables. Un espíritu colectivo que también se perdió entre las risas indiferentes y crueles frente al dolor ajeno de parte de una población civil demasiado familiarizada con la violencia y cuya necesidad por seguir adelante, aún en los peores escenarios de violencia, les impidió acompañar a los sobrevivientes en el luto necesario para llorar a las víctimas caídas y, en cambio, los acostumbró a reírse de la tragedia para no llorar, a fingir que el dolor les causaba placer y

⁹⁹ Según el informe de Memoria Histórica, “En la mayoría de los casos, las víctimas hablaron de la represión que ejercieron los actores armados sobre las manifestaciones colectivas de solidaridad, así como de la prohibición de actividades importantes para tramitar el dolor y el duelo. De esta manera, se obligó a vivir la violencia como una experiencia privada, y se impidió asimismo que las personas contaran con valiosos recursos culturales y comunitarios para afrontar el dolor. (275)

a terminar, por ello, confundiendo lo uno con lo otro: la risa con el llanto, la muerte con la vida, la violencia con la fiesta, el humor con la crueldad y la indolencia.¹⁰⁰

A la imposibilidad de sanar las heridas, haciendo el duelo necesario, se le suma el fenómeno de la excesiva familiaridad con una violencia que termina, por ello mismo, perpetuándose. En una crónica sobre funcionarios encargados de hacer levantamientos de cadáveres, Salcedo muestra cómo el horror, atizado por la indiferencia, el miedo y la crueldad, genera más y más horror, reproduciendo un círculo vicioso, una trampa de la que se nutre la “Señora Muerte” para cobrar, como tributo, una nueva víctima, en medio de una violencia que se ha convertido en un ritual al que se ha acostumbrado la comunidad y que ya no la sorprende. La truculencia a la que recurre Rosero y la presencia incómoda de la risa en contextos altamente violentos buscarían romper esa habituación y desfamiliarizar la violencia invisibilizada por la costumbre, así como desautomatizar la risa y el humor negro con los que se la enfrenta, muchas veces, sin ser consciente de que estos pueden terminar reproduciéndola.

Si Salcedo concibe chistes como el de los diputados como fruto de un humor negro que resulta ser “el único método defensivo que le queda a la gente, frente a la altiva dama de la guadaña” (316), Rosero problematiza esa respuesta, dejando abierta la pregunta de si se trata de un remedio o un veneno contra la enfermedad de la violencia. Serán este humor negro, esas fiestas y risas perversas que identifica Salcedo como respuesta general ante la violencia, los que ocupen un espacio fundamental en la reflexión

¹⁰⁰ Un sobreviviente de la masacre de Bojayá, muestra esa imposibilidad de hacer el duelo y la urgencia de seguir huyendo: “Los velorios no los pudimos hacer (...) las tradiciones de cantarle, rezarle, velarlo, pasearlo por el pueblo, que son nuestras costumbres, ni siquiera a los chiquiticos pudimos hacerles nada... Es que ni siquiera llorarlos, porque estábamos era huyendo para salvarnos los pocos que quedábamos, y hasta la enfermedad le puede quedar a uno de no llorar a su muerto” (¡Basta ya!, 280)

meta-humorística que Rosero abrirá dentro de un marco est-ético, en el que se vale del choque entre una truculencia que había abandonado García Márquez y ese espíritu risueño que aún pervive pese a la violencia, puestos en escena para generar perplejidad en su lector y arrastrarlo desde la distancia en la que lee, con voyerismo, al centro mismo del horror.¹⁰¹

La risa no es de por sí algo que pueda juzgarse como buena o mala per se, pues podría servir tanto para celebrar la vida, resistir las penurias de la existencia y estrechar los lazos de afecto en una comunidad como para ejercer violencia y cohesionar grupos de pillaje como el de los paramilitares del Salado o los grupos armados en *Los ejércitos*, en contra de sus víctimas. Así lo sugiere la literatura de Rosero, en la misma línea de lo que advierten diversas teorizaciones sobre la risa y el humor. Desde Kant, pasando por Freud hasta recientes estudios psicológicos señalan, por ejemplo, la relación estrecha entre la risa, la salud individual y social.¹⁰² Los experimentos de Robin Dumbar, un psicólogo evolucionista de Oxford, concuerdan con aquellas teorías que sostienen que la risa contribuye a soportar mayores niveles de dolor y que sirve además como forma de estrechar los lazos sociales de una colectividad. Esto porque libera endorfinas que amplían el grado de tolerancia al dolor y porque contagia a los demás de la risa. Dumbar se aventura a afirmar que la risa habría favorecido la evolución porque habría provenido

¹⁰¹ La preocupación de Rosero por el humor en Colombia está también presente en *La carroza de Bolívar*: “...no existe broma sin burla para este pueblo sin imaginación, pensó, eran hombres y mujeres que debieron padecer alguna desolación en la infancia (...) la voz adecuadamente maligna, porque la broma vuela cerca de la maledicencia, es el viento de la mentira cargada de acusación, una broma- o su burla- podía resultar más despiadada que un susto de muerte...” (16)

¹⁰² En la *Crítica del juicio*, Kant concibe la risa como un movimiento del espíritu y del cuerpo que “contribuye a la salud” (281), mientras que Freud, en *El chiste y su relación con lo inciente*, apunta a concebir el humor como una válvula de escape de tensiones y energías reprimidas (153-173).

del jadeo o resollar de otros primates como los simios al amenazarse, seducirse o comunicarse unos con otros y habría ayudado a los individuos a permanecer juntos, de una manera cercana a las cosquillas, el juego, la seducción y rituales como el baile o la fiesta.¹⁰³ Por su parte, Craig Zelizer, experto en resolución de conflictos, señala en *“Laughing our Way to Peace or War: Humour and Peacebuilding”*, cómo en sociedades en conflicto el humor tiene un potencial significativo para contribuir a reducir o escalar la violencia. El humor, dependiendo de su uso y naturaleza, puede ayudar a lidiar con el trauma o sanar, negociar diferencias, construir puentes entre grupos en pugna o dividir y exacerbar el odio por medio de una demonización del otro. El humor tiene la potencialidad de desenganchar de prácticas negativas, romper ciclos viciosos de violencia, combatir el fanatismo, la censura y el miedo, deconstruir prácticas como la violencia que se convierten en rituales, refrescar la percepción y abrir nuevos horizontes de posibilidad, facilitando la movilización social y una cultura de resistencia. Por último y en relación con el humor negro que afloró tras un evento tan traumático como el del ataque a las Torres Gemelas, dice Paul Lewis en *A decade of dark humor*:

Humor can help us cope with problems or deny them, inform or misinform, express our most living and most hateful feelings, embrace and attack, draw us to other people who share our values or fallaciously convince us that they do when they don't (7)

Chistes terribles como el de los diputados o como el humor negro que vimos en la obra de Vallejo o el que veremos en las risas de *Los ejércitos* de Rosero chocan, sorprenden, nos detienen y nos llevan a preguntarnos si debemos reír o no, a nivel ético y estético. Nos impulsan a reflexionar acerca del rol del humor como respuesta frente a

¹⁰³ Véase su ensayo “Social laughter is correlated with an elevated pain threshold”, en <http://rspb.royalsocietypublishing.org/content/279/1731/1161>

esos ciclos viciosos de violencia que por su cotidianidad se hacen cada vez más familiares e invisibles y producen este tipo de respuestas casi de forma natural o automática. A preguntarnos si el humor ha servido de paliativo o evasión, si ha abierto espacios de resistencia, si ha desautomatizado prácticas que alimentan la violencia o si, al contrario, ha contribuido a naturalizarla y aceptarla como forma cotidiana que se toma el lenguaje y el mismo humor, se hace parte constitutiva de la identidad y de un destino ineludible ante el que sólo queda una risa resignada y ningún agenciamiento individual.

Como García Márquez y Vallejo, Rosero también ha tenido que responder al dilema de cómo representar la violencia en Colombia y el humor, igual que en ellos, ha cumplido un papel fundamental, no tanto por las risas que desate sino por la reflexión que genera en torno suyo. Mientras *La virgen de los sicarios* crea una suerte de trampa humorística que primero tienta al lector a reír y luego lo interroga sobre su propia risa, el epígrafe de *Los ejércitos*, tomado de *Le malade imaginaire*, de Molière, pone de entrada el dedo en la llaga y antes de permitirle al lector cualquier asomo de risa lo enfrenta a una pregunta meta-humorística que será fundamental a lo largo de la novela:

“¿No habrá ningún peligro en parodiar a un muerto?”

Siguiendo la invitación que nos hace el autor a reflexionar en torno al humor en la novela, dividiremos la pregunta del epígrafe en otras necesarias para contestarla : ¿Qué significa parodiar a un muerto? ¿Quién lo parodiaría y quién sería ese muerto? ¿Qué peligros puede haber en la parodia de un muerto? ¿Cuál es esa enfermedad imaginaria a la que alude el epígrafe? Antes, sin embargo, veremos las diversas risas que resuenen en la novela y la transformación que opera en el narrador.

Lo anterior pues sostendremos que la novela misma, en vez de ser una reiteración de obras que celebran el desastre como única posibilidad o que fomentan un consumo morboso de violencia, abre una brecha en el ciclo vicioso de violencias, por medio de la puesta en escena del humor y la risa como respuestas a la violencia y de los juicios estéticos a los que ello impulsa. Esto posibilita que el lector deje su estado pasivo de simple espectador y asuma el rol activo de responder, a su manera, el enigma del epígrafe: una versión del dilema entre reír o no reír frente a la violencia y las risas representadas, pero también, del dilema entre insistir en parodiar aquello de lo que tanta literatura se ha escrito (la violencia en Colombia) o renunciar a ello. Esto, con el riesgo de parecer indiferente o mantener el silencio que tanto le conviene a las narrativas oficiales que para vender la buena imagen del país, publicitar las labores del gobierno y evitar el descontento social dicen, una y otra vez, lo que afirma el presidente en *Los ejércitos* y que solo le produce risa al narrador: “que aquí no pasa nada, ni aquí ni en el país hay guerra” (161).¹⁰⁴ Que no han desaparecido Otilia o las cientos de miles de víctimas del secuestro, que no existen las masacres, la desaparición forzada o el desplazamiento que ha generado una guerra a la que no se llama por su nombre, entre otras razones, por el riesgo de darle estatus de grupo beligerante a una guerrilla que le dispute la legitimidad a los gobiernos de turno.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Un testimonio de los recogidos por Memoria Histórica muestra la necesidad de romper le silencio: “Si no se habla, si no se escribe y no se cuenta, se olvida y poco a poco se va tapando bajo el miedo. La gente que vio el muerto se va olvidando y tiene miedo de hablar, así que llevamos un oscurantismo de años en el que nadie habla de eso [...] Como nadie habla de lo que pasó, nada ha pasado. Entonces bien, si nada ha pasado, pues sigamos viviendo como si nada. (31)

¹⁰⁵ Durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez se negó que el país estuviera en una guerra contra un grupo beligerante y se llegó incluso a hablar de post-conflicto cuando las guerrillas aún estaban lejos de considerar dejar la lucha armada, creando la ilusión mediática de que bastaba la mano firme para acabar con un conflicto interno de más de 50 años.

Como se vio en el primer capítulo de esta tesis, el humor carnavalesco, lúdico y vitalista de *Cien años de soledad* aún reflejaba el optimismo con las causas revolucionarias en Latinoamérica, mediante un espíritu festivo que se mostraba como una forma más de generar cambios sociales a nivel discursivo e intersubjetivo. Bajo el mismo espíritu, el humor del *Coronel no tiene quién le escriba* se mostraba como una forma de resistir la censura, la pobreza y marginación, así como de superar el miedo, la melancolía y la fragmentación, re-construyendo un colectivo dispuesto a luchar por reivindicar sus derechos. Tras el desencanto suscitado por los abusos de esas guerrillas colombianas que subordinaron sus causas políticas a sus intereses económicos, secuestrando, extorsionando, masacrando a la población civil y traficando drogas, así como por la perpetuación de fenómenos como la violencia, la pobreza, la corrupción y la desigualdad social, el humor, el juego, la fiesta, la “mamadera de gallo” y la tendencia a hacer de cualquier flagelo un motivo de risa se presentan, ahora, como estrategias de cambio social que hay que cuestionar, más aún, cuando las risas y chistes provienen de aquellos colombianos que, ajenos aún a sufrir en carne propia la violencia, siguen, según Salcedo, “de rumba mientras el país se derrumba” y, otros caen víctimas de un ciclo vicioso de violencia desbordado y naturalizado a tal punto que se le asume como parte de una identidad colombiana imposible de escapar.

Rosero, conocido por el sentido del humor de sus demás libros, no evade esta cuestión y, por medio, del tono cansado, distanciado, resignado y, en ocasiones, irónico y hasta desesperadamente enloquecido de Pasos, narra la mezcla de dolor, muerte, lágrimas, risas, fiesta y chistes que se da en un pueblo apartado del país, abrazando la pregunta en torno al humor y la violencia, pero sin darle una respuesta definitiva.

De los chistes indolentes a la risa en el abismo

Si en Vallejo el protagonista es el “Primer gramático de Colombia”, en *Los ejércitos*, el narrador y personaje principal es un profesor de colegio, decadente, cínico, resignado, libidinoso, voyerista y jubilado, que se dedica a espiar a la vecina Geraldina, mientras esta se asolea desnuda. Todo ocurre en un pueblo apartado de los centros de poder del país, en el que cada día desaparecen personas víctimas de ejércitos no identificados que van y vienen y que bien podrían ser aquellos guerrilleros, paramilitares y hasta soldados que se han disputado la soberanía de regiones como la del Cauca y Nariño, históricamente unas de las más descuidadas por el Estado.¹⁰⁶

Rosero mantiene la voz en primera persona que Vallejo convirtió en su sello distintivo frente al narrador omnisciente de García Márquez y recurre a la descripción truculenta de la violencia a la que este último había renunciado, pero su tono no es el de una ráfaga incendiaria de improperios sino el del desencanto y la ironía. Su prosa vuelve a los espacios apartados como los de *La mala hora* o *El coronel no tiene quien le escriba* y opta por un letrado menor e impotente, un profesor de escuela que no abandona su pueblo pese a las masacres, pero que ha perdido la fe en la transformación social que prometía la revolución y al que la desaparición de su esposa cambiará.

“Y era así: en casa del brasilero las guacamayas reían todo el tiempo..”(11) La novela se abre con el recuento de un pasado perdido, ex(r)ótico y hasta paradisiaco con reminiscencias de ese realismo mágico que sería tan criticado por alimentar los deseos

¹⁰⁶ Rosero creció justamente en el sur del país y el paisaje de San José, dice, está inspirado en los pueblos que conoció de niño, esa zona tan abandonada por el Estado y golpeada por el conflicto que las comunidades indígenas, en el 2012, se alzaron para exigir el despeje tanto de militares como de guerrilleros o de cualquier otro agente armado pues estaban hartos de solo recibir violencia.

exotistas de un lector del llamado “Primer Mundo” que, a lo Ismael Pasos, se relame a la distancia de esa geografía tropical que, desde la Conquista de América, se asemejó a un exuberante cuerpo femenino y a un paraíso de deseos por saciar. El relato abre con el sonido de fondo de las risas de unas aves que también remiten al realismo mágico y a las fantasías del orientalismo europeo, unas risas automáticas que se producen, precisamente, cuando Ismael Pasos se alza en lo alto de una escalera sobre el muro del huerto de su casa, para, bajo el pretexto de recoger naranjas, espiar a las vecinas: la exuberante Geraldina, esposa del “brasileiro”, y su “bella cocinerita”, Graciélita. Esta última, nada menos que una niña que sobrevivió a la explosión de la iglesia del pueblo en que murió su familia, durante un ataque de un ejército que nunca se supo si era paramilitar, guerrillero o del Estado. Allá arriba, el profesor jubilado sacia su deseo voyerista desde una posición de consumo pasivo que bien podría aludir a la de ese mismo lector que se asoma al libro en busca de un oasis de horror que sacie su morbo bajo el pretexto de ir en busca de exquisitos frutos literarios, pero también se expone a la advertencia que le hace su vecino, como un anuncio profético de lo que le irá a ocurrir: “-Cuidado profesor, que se cae (...) Mejor arroje esa naranja” (17)

La distancia del que mira desde arriba y juega con lo prohibido (en este caso, extraer placer sexual con la visión de una niña sobreviviente a una masacre) es cercana a la del que desde una distancia como la de la parodia, la ironía o el humor extrae placer de situaciones terribles como las que atraviesan las víctimas de la violencia que se narra en la novela.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Memoria Histórica identificó la forma en que los paramilitares ridiculizaban y sometían a la burla pública a los hombres homosexuales y en la que ello le causaba risa a una población que, en vez de

El brasileiro, al ver que Ismael sonríe ante sus reclamos o evade el asunto con chistes sobre su edad o la ignorancia del alcalde, reconoce que al viejo, pese a su impotencia, “humor no le falta, eso sí” (16). Por eso mimo, en vez de enfrentarlo a tiros como lo hizo un antiguo vecino frente a un acto parecido de Ismael, le devuelve una sonrisa y otra broma: tentarlo a darle rienda suelta a su deseo, cuando Geraldina, cómplice de la broma de su marido, desnuda y abierta de piernas le devuelve su mirada lasciva hasta hacerlo bajar de la escalera. La advertencia y la broma anticipan lo que le ocurrirá a Ismael, caer en la trampa de la mirada que le tienden y ser víctima de su propio deseo, de un erotismo ligado siempre a la violencia o a la muerte y de ese distanciamiento de los que se ríen, desde arriba, sin implicarse en lo que ocurre a su alrededor, sin saber que esa pasividad lo hará cómplice de una violencia que luego se irá en contra de su esposa, de sus amigos más íntimos y de sí mismo. La misma trampa opera, paralelamente, con ese lector que se deja tentar por las promesas de ver lo prohibido, el lado más perverso de una realidad que terminará por alcanzarlo si insiste en alimentarla con su deseo morboso y el consumo pasivo de violencia enlatada.

El humor indolente de Ismael y de otros miembros de la comunidad que no han sufrido aún la violencia se pone en escena, durante el aniversario del secuestro de Marcos Saldarriaga, uno de los hombres poderosos del pueblo que se ha involucrado peligrosamente con los grupos armados y beneficiado de aquella relación sin imaginar que sería su siguiente víctima. La gente va a visitar a la viuda, no sin antes hacer algunas bromas sobre su desaparición:

defenderlos, se sumaba a la risa de los violentos: “Tú sabes que poner a boxear unas personas que son gays, eso genera como mucha parodia para todos; todo el mundo se reía, parecía el circo romano: ellos boxeaban; los demás se reían”. (322)

Es en esta fecha cuando muchos de sus amigos la ayudamos a sobrellevar la desaparición de su esposo, Marcos Saldarriaga, que nadie sabe si Dios lo tiene en su Gloria, o su Gloria lo tiene en Dios- como han empezado a bromear las malas lenguas, refiriéndose a Gloria Dorado, amante pública de Saldarriaga. (27)

Cuando los comensales, más dispuestos a la fiesta que al duelo solidario, optan por comer lechona y abandonan a la viuda en su llanto solitario, el profesor hace gala de su humor indolente: “culpa de la lechona- Demasiado sabrosa” (58). Lo hace sin saber que días después la secuestrada será su propia esposa, la misma que le reprocha su chiste por cruel y se pregunta si sigue viviendo con Ismael Pasos o con “un desconocido, un monstruo”. (59)

La respuesta que le da Otilia a su chiste insensible, “No seas cruel” (59), generan un detenimiento meta-humorístico y un juicio en el lector sobre esa forma de responder a la violencia y a las tragedias de otros. Sin embargo, la reprensión de Otilia no define el asunto y Pasos, al defenderse, mantiene abierta la pregunta en torno al humor. Explica que no es cruel, porque le duele el hecho de que cualquier hombre sea secuestrado, pero lanza un nuevo chiste amargo sobre un tema tan delicado como el secuestro, con un juego de palabras que resulta ser una forma de negociar el miedo a tener el mismo destino: “...esto está de desaparecer primero uno, voluntariamente, para que no nos desaparezcan a la fuerza”.

El humor de Pasos es consecuencia de lo mismo que le ocurre al médico del pueblo que atiende a los heridos y que tras ver tanta violencia ha terminado como aquellos hombres que levantaban cadáveres en la crónica de Salcedo: estar tan acostumbrado al horror y al humor con el que se le enfrenta que ahora se ríe, como las guacamayas, todo el tiempo y sin mayor conciencia de lo que hace. El médico apenas

reconoce que al principio le asustaba tanta sangre a la fuerza, pero que ya está acostumbrado (68). Por esa extrema familiaridad con el horror y ese impulso a sobrellevarlo con un humor cada vez más sórdido, su conducta se parece más a la de un autómeta o a la de las guacamaya que ríen, al comienzo de la novela, por reflejo y sin conciencia sobre las implicaciones de su risa.

Lo anterior no solo le ocurre al médico. La violencia y el humor negro se han naturalizado y enrarecido a tal punto que los pacientes del médico bromean diciendo que este sabe “usar el bisturí como el mejor asesino” (143); a tal punto que un secuestrado como Chepe cuenta cómo se escapó de sus secuestradores “riéndose, como si se tratara de un chiste...” (67); o a tal punto que las masacres resulten ser una mezcla carnavalesca de balas, aplausos, gritos, música, llanto y risas como los que identifica Pasos durante la toma armada de los ejércitos: “Escuché disparos y gritos, ¿es que están bailando en las calles? -Están matando, Celmiro.-Y a ti,¿ te pusieron también a bailar? (183).

La normalidad de un pueblo sumido en el aburrimiento se ha tornado en el espacio grotesco de un carnaval subvertido, donde los muros se vendrán abajo, las balas se confundirán con fuegos artificiales y las risas con llanto, sin que todo ese desorden derive en los beneficios que Bajtín veía en lo carnavalesco y con la que la escritura de García Márquez comulgaba en su momento: en una celebración de la vida y su renacimiento, en la posibilidad de una igualación democrática que acabe las jerarquías, subvierta el orden y se burle de los poderosos. En *Los ejércitos* curre lo contrario: una igualación en la muerte, el dolor y la desesperación.

Pero no todo está perdido. El profesor irá transformándose y recobrando la sensibilidad, en la medida en que va, poco a poco, sintiendo en carne propia la violencia física y la derivada de las risas de los soldados que someten al pueblo, así como de las risas cómplices e indiferentes de los que sobreviven a los ataques de los ejércitos sin sufrir pérdidas cercanas. Tras una incursión armada en la que secuestran a varios del pueblo, incluida Otilia y la esposa embarazada de Chepe, Ismael, (re)sensibilizado por la pérdida, asume la conciencia meta-humorística de su mujer y le recrimina a su vecino de escondite esa risa indiferente, semejante a la de los periodistas de la capital que solo se aparecen con sus sonrisas postizas de televisión y bajo la distancia que marcan sus gafas de sol para retratar los escombros de la tragedia, saciar el morbo de la audiencia nacional y titular en un tono amarillista y jocoso: “Angélica, secuestrada antes de nacer”. (125)

Durante una conversación en la tienda sobre el secuestro de la hija de Chepe, en la que este le muestra a Ismael la típica nota que le han enviado con la suma impagable del rescate, afloran de nuevo gestos enigmáticos que se tambalean entre la delgada línea del llanto y la risa como reacciones frente al horror, el miedo y la impotencia, así como los chistes y las risas de los que son ajenos al drama:

No sabemos si (Chepe) se ha echado a reír, o llorar, pero su boca se distiende, su cabeza tiembla.

-Explícales eso mismo (que no puede pagar), Chepe- Le dicen.

-Negocia con ellos, negocia. Eso hacen todos.

Veo, detrás de Chepe, varias cabezas de vecinos; algunos se sonríen en silencio, al punto del chiste, porque a pesar de que estallen las balas y salpique la sangre siempre hay alguien que se ríe y hace reír a los demás, a costa de la muerte y los desaparecimientos. Esta vez solo fueron mitades de una ironía algo piadosa: las lágrimas de Chepe parecían risas (127, el subrayado es mío).

El pasaje nos deja ver claramente el abismo entre esas víctimas de la violencia que, como Chepe o Felipe Aguilar, no encuentran palabras para procesar el trauma y se

esfuerzan por llorar riendo para así convertir el dolor en una alegría que les permita seguir viviendo, y esos otros que aún no sienten el horror en carne propia, pero que para evadir el miedo a sufrir tragedias semejantes se ríen, con indolencia, a costa de las lágrimas ajenas.

Si en la novela se muestra el abismo que hay entre habitantes del pueblo que no han sufrido violencia y víctimas que pueden ser sus vecinos, la brecha resulta aún mayor entre estos y un lector que, pese a ser o no colombiano, no alcanza a imaginar aquello por lo que pasan los habitantes de territorios rurales muy alejados de los centros de poder y de la representación mediática del conflicto. Así lo enfatiza la novela con la visita de los indolentes periodistas de la Capital y así lo confirman las conclusiones del reporte de Memoria Histórica cuando afirman lo siguiente:

Ver la violencia desde la perspectiva de la tierra y los territorios revela otro rasgo distintivo de su historia: la guerra se ha librado mayoritariamente en el campo colombiano.... Es una guerra que muchos colombianos y colombianas no ven, no sienten, una guerra que no los amenaza. Una guerra de la que se tiene noticia a través del lente de los medios de comunicación, que sufren *otros* y que permite a miles de personas vivir en la ilusión de que el país goza de democracia plena y prosperidad, a la vez que les impide entender la suma importancia de cada decisión, afirmación o negociación política para quienes la sufren. (22)

Si el lector no nota aún esa distancia ni se ha cuestionado por el humor de chistes como el que citábamos de los diputados o el de algunos personajes de la novela que aumentan ese distanciamiento, unas pocas líneas después de que Ismael reproche las risas que la tragedia de Chepe genera en otros, cuando pregunta si, pese a todo, aún funciona el correo, este mismo se encarga de hacer explícito el abismo entre las víctimas y aquellos que se ríen de sus desgracias:

-No se ha caído el mundo, profesor- dice uno de los que reía.
-Y tú qué sabes- le digo-, a ti no se te ha caído el mundo, a mí sí. (128)

El diálogo pone el dedo en la llaga e Ismael, como Otilia antes lo hizo con él, cuestiona qué tan propio es reírse de la desgracia ajena y pretender, olímpicamente, que nada ha pasado. Más aún, cuando las heridas están recién abiertas y no ha pasado el tiempo suficiente que permita cicatrizarlas y darle equilibrio a esa célebre ecuación de Woody Allen, Tragedia + Tiempo= Comedia, y que sin el factor de la distancia temporal termina igualando la tragedia con la comedia, la risa con las lágrimas. Sin tiempo para el duelo, la risa corre el riesgo de perpetuar la tragedia.

La resistencia al horror por medio de un humor negro que, como vimos en Freud y Breton, evade la realidad del sufrimiento y finge que le produce placer a tal punto que el fingimiento se convierte en auténtico goce, en vez de paliativo parece ya más una droga sádica que crea tal resistencia al dolor que termina generando una dependencia, en la que pide (consumir) más y más violencia y en la que la anestesia momentánea de la risa de la que hablaba Bergson se transforma en un estado casi permanente de indolencia.

Los sobrevivientes a la violencia, resisten con el baile, la celebración y la risa, pero también empiezan a convertirse en seres que necesitan más motivos terribles para hacer de ellos una fiesta, un chiste y evitar así el aburrimiento de una vida sin acción o de una vida en donde no exista esa cercanía estrecha con la muerte que los haga sentir vivos. Muestra de esa suerte de adicción y fascinación por la violencia y el placer que extrae de ella el humor negro es la necesidad que vemos en la novela de hacer chistes a costa de la muertes y los desaparecimientos y escenas como aquella en la que Ismael, entre

escombros y niños, ve caer una granada que amenaza con explotar y siente, entonces, la convicción de que, antes que compasión y solidaridad, un nuevo chiste vendrá:

Estoy seguro que cuando levante el brazo y arroje la granada, solo por la fuerza que tendré que hacer para arrojarla, estallará en mi mano y reventaré, rodeado de niños. Dios sabe que alguien en el pueblo se reirá de esto tarde o temprano: *al estallar el profesor Pasos se llevó con él un buen número de niños...* (131)

Los niños siguen a Ismael como si fuera Jesús, solo que lo hacen hipnotizados por la fascinación del peligro que engendra la granada que lleva en la mano y que luego lanza hasta verla explotar. Esos mismos niños que encontraron la granada y que “se pasean, seguramente a la búsqueda de más granadas que alarguen la fiesta” (133) , antes que miedo, celebran una explosión que es para ellos tan espectacular como la de los fuegos artificiales. No se asustan, sino que piden más: “son caras felices, absortas como si contemplaran fuegos artificiales” (131).

Un chiste como el que anticipa Ismael ha venido antes, en una incursión previa, cuando la misma granada había caído junto a él y al no explotar, uno de los hombres armados le dijo: “Uy qué suerte abuelo cómprese la lotería”.... (99) El problema de condenar la risa de quiénes no son víctimas aún o de que esta sea monopolizada y enrarecida por los victimarios, es que la risa resulta ser el único refugio o la única muestra de dignidad que le queda a las víctimas, frente a la indiferencia de un país cuyo presidente “afirma que aquí no pasa nada, ni aquí ni en el país hay guerra” (161), que nadie ha desaparecido; frente a la ceguera que produce una violencia cotidiana que se ha hecho prácticamente invisible por su excesiva familiaridad y que necesita de violencias diferentes que puedan sorprender y saciar el morbo de la gente, como aquella que suscita las lágrimas risibles de una niña de la capital que se muestra dispuesta a canjearse por su

perro secuestrado (una noticia que parece broma, más aún a ojos de los habitantes del pueblo de Ismael), o frente al miedo que muchos prefieren ignoran “como Ismael “haciéndose el idiota”, riéndose hasta que la risa le “duele en el abdomen, el corazón”.(157)

Los hombres armados no son ajenos a la risa y, al contrario la usurpan y prohíben en los otros, haciendo de esta una más de las armas que utilizan contra sus víctimas, así como uno de los síntomas para establecer si alguien, pese a la violencia, está vivo aún. Al ver el cuerpo de Ismael tendido tras las explosiones de la toma del pueblo, le preguntan en broma: “Qué viejo, ¿usted está vivo, o está muerto?”(187), y al ver que no se ríe como ellos, añaden: “¿Y si le hacemos cosquillas?” (187) Los chistes van mezclados con amenazas de muerte que ratifican la posición de poder de los que ríen como muestra de superioridad sobre esos otros a los que violentan y excluyen de su grupo, al hacerlos objetos abyectos de su risa. Ante el silencio de Ismael, contestan con ironía y falsa misericordia: “No, a los santos no se les hace cosquillas. Ya vendremos más tarde, viejo, ya no estaremos de buen humor” (187). Dejan caer a su lado un cuerpo moribundo y le piden que lo remate, pero él se resiste y le pide al hombre que acabe con lo que empezó. En esa escena se da una suerte de juego macabro de poderes, en el que los victimarios muestran el sadismo de sus burlas y su poder, perdonándole la vida al viejo profesor:

-Eso es lo que me empieza a gustar de usted, viejo, que no tiembla. Pero ya sé por qué. Usted no es capaz de pegarse un tiro, ¿no es cierto? Eso sí, quiere que lo matemos, que le hagamos el favor. Y no le vamos a dar ese gusto, ahora, ¿no? Los otros repiten que no riendo...(188)

La broma macabra continúa, entre las risas: uno le pregunta que si quiere que hagan tiro al blanco con él, a lo que este responde señalándoles su corazón: ”Aquí” (189).

Ismael ya no es el ser indolente que se ríe de los otros sobrevivientes. Ahora es la víctima que supera su condición de víctima y se burla de sí mismo, de sus verdugos y de la muerte misma, haciendo del humor un refugio desde el que se alza digno y libre sobre el miedo y el control material de los verdugos. Pasos, como el personaje de Molière, se finge muerto y, protegido por la máscara de la muerte y del humor, se burla de los que ya no pueden generarle ni siquiera el miedo de perder la vida.

Es así como, tras presenciar la violación en serie del cadáver de Geraldina, el enloquecido y lúcido Ismael se permite la última broma, la broma del vencido, la del que decide irse de este mundo con la frente en alto, perder la última partida, con la dignidad y libertad del que no se dobla ante sus verdugos:

<<Quieto>>, gritan, me rodean, presiento por un segundo que incluso me temen (...) <<Su nombre>>me repiten, ¿qué les voy a decir?, ¿mi nombre?, ¿otro nombre?, les diré que me llamo Jesucristo, les diré que me llamo Simón Bolívar, les diré que me llamo Nadie, les diré que no tengo nombre y reiré otra vez, creerán que me burlo y dispararán, así será.(203)

Freud entendía el humor tendencioso y su risa como rebajamiento y afirmación de poder sobre el otro, pero su humor predilecto, como hemos dicho antes, era el que una minoría perseguida como la judía ha ejercido aún en contra sí misma, mostrando sus debilidades, pero también permitiéndose superarlas y unirse para resistir los embates de los grupos hegemónicos que han buscado someterlos a lo largo de su historia. En este sentido, John Morreall dice que durante el holocausto el humor sirvió para: 1. Enfocar la atención en lo que estaba mal y generar resistencia hacia eso. 2. Tuvo una función de cohesión. Creó solidaridad entre los que se reían juntos de sus opresores. 3. Ayudó a sobreponerse al sufrimiento sin enloquecer.

En *Los ejércitos* podríamos decir que la risa camina sobre la cuerda floja de esa “S” que diferencia la palabra *laughter* de la palabra *slaughter*. El humor enfermo de los armados no es humor, sino una burla violenta que busca rebajar y someter a sus víctimas y fortalecer los lazos entre un grupo que actúa en manada. El humor de Ismael al comienzo de la novela y de los habitantes del pueblo que no sufren tan directamente la violencia no es solidario sino que se dirige contra las mismas víctimas y, si bien contribuye a sobrevivir a un estado de permanente incertidumbre y amenaza de muerte o desaparición forzada, lo hace con el riesgo de sobrellevar y perpetuar ese mismo estado de normal anormalidad, bajo una resignación más parecida al de quien baila, duerme o bebe para olvidar, mientras la violencia continúa. Frente a la risa de estos dos grupos, tenemos la del Ismael transformado y (re)sensibilizado del final de la novela: una risa que no busca (re)producir o invertir una dialéctica de poder en la que el amo se ríe del esclavo, sino que rompe a carcajadas dolorosas esa racionalidad fundada en la voluntad de poder de unos sobre otros, bajo un humor negro que sabe reírse de sí mismo y sus desgracias. Su humor encuentra la fuerza suficiente para resistir a los violentos, así sea solo y con el último recurso de una risa que se alza más allá del miedo a la muerte.

Los riesgos de parodiar a un muerto

La novela, como dijimos antes, comienza con un aire ex(r)ótico propicio para saciar fantasías de exotismo tropical como las que suelen buscarse en el realismo mágico. Sin embargo esa suerte de locus amoenus se va enrareciendo hasta alcanzar la truculencia de lo opuesto, un locus horroris.

Frente a la repetida violación por los soldados del cadáver de Geraldina y la perversión de un acto colectivo lejano al vitalismo fértil, libre y festivo de ritos orgiásticos de carnaval, podemos preguntarnos lo mismo que se pregunta a sí mismo el humillado Ismael al presenciar la consumación grotesca de esos deseos libidinosos que ha sentido él aún en los momentos más trágicos¹⁰⁸, pero en calidad ya no del que cuenta la historia sino de lectores, espectadores y consumidores de la violencia representada: “¿por qué no los acompañas, Ismael? ¿por qué no les explicas cómo se viola un cadáver?, ¿o cómo se ama? ¿no era eso con lo que soñabas?”. Y agregar otra pregunta que nos devuelva al comienzo: ¿No habrá ningún peligro en parodiar (¿violar?) a un muerto?

Para contestar debemos antes preguntarnos quién es acaso ese muerto parodiado y qué significaría parodiarlo. Frente a lo primero, el texto permite identificar a ese muerto de formas diversas. Una de ellas es con el cadáver violado de Geraldina, quien, a su vez, podría representar a la nación como territorio exuberante y objeto de deseo en disputa, entre su esposo ganadero con aires de extranjero (le dicen “el brasileiro”), el viejo educador ya retirado y los hombres armados que finalmente toman posesión de su cadáver, fingiendo que es un cuerpo vivo. El muerto parodiado puede referirse también al pueblo San José como espacio moribundo y metonímico de una Nación que sufre toma tras toma armada, en una continua guerra de posesión, así como al mismo Ismael Pasos que se finge muerto para enfrentar los horrores que se le presentan y cuyas palabras son la parodia de ese escritor que reelabora los testimonios que recolectó de víctimas reales,

¹⁰⁸ Recuérdese el episodio en que Ismael ve el boquete que una explosión ha abierto en el muro que lo separaba de su vecina y en que frente a los escombros y el cadáver de uno de sus gatos se da cuenta de que solo piensa en Geraldina desnuda: “¿en qué estoy pensando?, en Geraldina desnuda, Dios.” (103)

con la conciencia de que su escritura apenas podría ser un reflejo distorsionado de un dolor impronunciable.

Geraldina se ha exhibido sin ningún pudor como un objeto de deseo y ha terminado violentada, como Colombia, en un ciclo de violencias que no parece terminar pues ella, según Ismael, "...desea que la miren, la admiren, la persigan, la atrapen, la vuelquen, la muerdan y la laman, la maten, la revivan y la maten por generaciones". (35) Ese deseo masoquista de violencia hace pensar en el de un país que ha hecho de esta su rasgo identitario, una enfermedad sin remedio como la que le diagnostica Otilia a Ismael y al resto de habitantes y un sino del que cree no tener salida y del que en cambio se termina preciando y relamiendo, no solo en el consumo de violencia dado en la proliferación de noticias y libros, sino a satisfacer la curiosidad y el morbo de un lector que es más o menos cercano al drama, pero que, muy probablemente, no lo ha vivido en carne propia y que saca provecho de chistes indolentes como el que citamos de los diputados o los que reprocha Otilia en Ismael y, luego, él en otros habitantes de San José.

La pregunta del epígrafe, sumada a la crítica a los medios de comunicación que cubren el conflicto, deja ver una conciencia autorial por una est-ética de la representación de la violencia. Así, el acto de reproducir la violación del cadáver de Geraldina mediante la escritura o el testimonio de Ismael podría relacionarse con el de representar artísticamente y para un público, relativamente distanciado, la violencia de un país que sigue sufriendo los horrores de la guerra y relacionarse al acto repetido de esos soldados que violan y profanan no solamente su cadáver, sino su memoria, en busca de placer y sin una mayor conciencia de lo que hacen. Distanciarse de ese horror, pero volver también a él, riéndose a costa de los recién caídos, sea gracias a chistes que reelaboren el evento

traumático o a representaciones que no alcancen sino a ser parodias vana, podría juzgarse como una forma de contribuir a la profanación de ese cadáver que demanda un luto y, en cambio, es degradado una vez más.

Mientras la RAE define la parodia como una imitación burlesca o un remedo y así se le suele entender en el lenguaje coloquial, Linda Hutcheon matiza esa noción generalizada, señalando que no necesariamente requiere de un elemento de ridiculización, sino que debe entenderse como una repetición con diferencia, en la que hay una distancia crítica y generalmente irónica, entre el texto parodiado y el que lo parodia. Esa ironía, según dice, puede ser lúdica así como denigrante, de desdén o desprecio, y, dependiendo de ello, constructiva o destructiva. Sobre el placer que ella genera, este no necesariamente proviene del humor, sino que también puede producirse por la oscilación entre la complicidad y la distancia que se produce en el lector. Por último, Hutcheon aclara la diferencia con la sátira en que mientras la primera ataca o se refiere a una realidad extratextual, la segunda a otro texto o discurso codificado que es apropiado y transformado por esta a un nivel intratextual. Sin embargo, reconoce que ambas pueden entremezclarse y valerse la una de la otra para alcanzar sus fines, la transformación de una realidad a la que se ataca bajo la sátira o la de un discurso que se reinventa mediante la parodia.¹⁰⁹

Si nos atenemos al uso común de la palabra parodiar como imitación burlesca y relacionamos al muerto con el cuerpo de Geraldina, “parodiar a un muerto” significaría entonces una suerte de profanación de su cadáver por medio de una representación que le de vida bajo el disfraz de la burla cruel de los soldados y que sea cercana a esa violación

¹⁰⁹ Linda Hutcheon. *A Theory of Parody* (NY1: Methuen, 1985) 4-33.

repetida que no la deja descansar en paz, sino que insiste en inflingirle violencia, fingiendo que sigue viva o haciendo de ella una muñeca que imite el cuerpo de una mujer a la que se la viola o se la contempla en su más frágil desnudez. El peligro, entonces, de la representación de la violencia es que esta termine pareciéndose más a la imitación burlesca y fría de una mujer que realizan los violadores con el cadáver abyecto, (re)produciendo más un placer morboso en el lector que un rechazo del horror representado que signifique algún cambio. Parodiar la violencia implicaría, en los términos de Hutcheon, volver a ella, imitarla o reproducirla de nuevo, pero de forma distinta y distanciada. Esto nos llevaría a preguntarnos por riesgos similares a los que esta crítica veía en la ironización de discursos violentos que, pese a distanciarse de ellos e incluso rechazarlos, los reproducen corriendo el riesgo de hacerlos apetecibles para el público y de reactualizarlos en el orden discursivo o en el imaginario colectivo.

La parodia de un muerto a la que aludiría el epígrafe, a la luz de lo dicho por Hutcheon, tendría que referirse a una repetición con diferencia y distancia irónica de un discurso, pues si se trata de la imitación de algo extratextual como la violencia material, estaríamos hablando de una sátira. Si reconocemos que ambos fenómenos se entremezclan, podemos aceptar la invitación a preguntarnos por los peligros tanto de imitar discursos como prácticas no discursivas. Como parodia de discursos previos, podríamos entonces traer a cuento los peligros que implica el que un autor que no ha sufrido la violencia de forma directa recree la voz de víctimas del conflicto, bajo una especie de ventrilocuismo que se parezca más a una farsa que a un testimonio. También, el riesgo de seguir alimentando una literatura sobre la violencia que no logre contribuir a superarla y en cambio se constituya como parte de una industria editorial que alimente el

morbo y el apetito de los que no han sufrido el conflicto tan de cerca y refuerce la idea esencialista de una cultura colombiana de la violencia que no se puede superar, sino solo repetir con alguna diferencia, en una eterna parodia de lo mismo.

El epígrafe podría leerse entonces como una invitación a ejercer un juicio meta-literario que lidie con la pregunta de cómo representar el dolor de los demás, en la línea de las reflexiones que hace Susan Sontag al respecto en *Regarding the pain of others*, así como con la pregunta de si toda representación de la violencia es paródica en la medida en que ninguna representación, por realista que se pretenda, puede realmente captar la magnitud dramática de un fenómeno al que incluso le cuesta acceder a quien lo ha sufrido y, en cambio, lo trivializa y aligera por medio de una inevitable distancia más cercana al fenómeno de la parodia. Esa incapacidad para imaginar siquiera el dolor del otro se manifiesta, por ejemplo, en el aislamiento de personajes abyectos que como Oye o Mauricio Rey viven traumatizados por la violencia sufrida y se refugian en el miedo que le producen a otros o en el alcohol. También, en la escena de la tienda que citamos antes, cuando uno de los que ríe le dice a Ismael que no se ha caído el mundo y este le contesta que cómo puede saberlo si no se le ha caído encima como a él sí le ocurrió con la desaparición de Otilia.

Si a la parodia le añadimos el elemento de la risa, la ridiculización y el humor, la reflexión entonces tendrá que preguntarse, a nivel meta-humorístico, por todo esto como respuesta a violencias y dolencias que se sufren en carne propia y ajena, algo que considero clave en una novela que se inicia con el transfondo de la risa autómatas de las guacamayas y termina con esa risa de Ismael con la que enfrenta a sus esbirros, dándole un papel fundamental a la risa y a la burla dentro de ese entorno que se bate entre las

tentaciones de un paraíso erótico y el impulso de una violencia desatada que transgrede límites de todo tipo (morales, jurídicos, éticos, sexuales...) y rompe los vínculos intersubjetivos y la cohesión social necesaria para (re)unir a una comunidad y evitar que termine como la de San José, en un éxodo, precedido por un estado de terror y de un “sálvese quien pueda”.

Siguiendo a Hutcheon, la parodia de un muerto puede ser entonces productiva o destructiva y el placer que genere, proveniente del humor o del juego entre complicidad y distanciamiento que se da en el lector. La risa violenta y la violencia festiva de los ejércitos que representa la novela como sátira o parodia de la de masacres que han ocurrido en el país a ritmo de gaitas, como la que mencionamos antes del Salado, serían objeto del rechazo de un lector que se identifica con Ismael y con los habitantes del pueblo como víctimas, antes que con los victimarios. De ahí, que resulte fácil ver que se denigra de ella y se la reproduce con el matiz de lo grotesco, bajo la intención de ponerles fin como antimodelos degradados de otras formas de risa que se oyen en la novela. Más ambivalente y problemáticas son las risas, los chistes y el humor, en general, con los que los habitantes de San José negocian con su realidad pues tienen la doble lectura, de ser formas de sobrellevar el miedo, resistir el dolor e incluso desafiar a quienes buscan someterlos por las armas así como de ser síntomas de la degradación de los lazos solidarios, la empatía por el dolor de los demás, la resignación, la evasión y la frialdad que anestesia el corazón en aquellos individuos que han sido expuestos a tanta violencia.

Cada chiste, cada asomo de risa o burla es objeto del juicio est-ético que el lector deberá hacer, si ha aceptado la invitación del epígrafe. Ese juicio servirá como una suerte de educación humorística que recibirá de la mano de un narrador que, aunque sea un

profesor retirado, sigue enseñando con su risa y con invitaciones meta-humorísticas como las que hace en repetidas ocasiones, al hacer comentarios sobre las risas y chistes que se producen en medio del horror. Una de ellas se presenta cuando muestra cómo la risa alegre del que se ríe ajeno a la tragedia puede tornarse en la risa amarga del que termina sufriendo, tarde o temprano, el drama o, en términos de *Don Quijote*, cómo los burladores pueden terminar burlados:

...quién iba a suponer que también nos ocurriría a nosotros, dicen aquí, dicen allá, lo repiten: hace años, antes del ataque a la iglesia, pasaban por nuestro pueblo los desplazados de otros pueblos, los veíamos cruzar por la carretera, filas interminables de hombres y niños y mujeres, muchedumbres silenciosas sin pan y sin destino. Hace años, tres mil indígenas se quedaron un buen tiempo en San José, y debieron irse para no agravar la escasez de alimentos en los albergues improvisados.

Ahora nos toca a nosotros.

<<Mi casa quedó patas abajo>> grita alguno, ¿quién me la va a pagar?>> Se oyen risas desconsoladas. (116-117)

Esos que ríen ahora de forma desconsolada son como las guacamayas burlonas que se reían al comienzo de la novela sin saber que al final serían silenciadas por unas balas que no vieron venir o como el mismo Ismael, a quien la desaparición de su esposa Otilia le cambió el humor, de uno que se reía con la frialdad propia del que es distante al drama a uno que encuentra en la risa un último amparo, una forma de reír para no llorar, desde un lugar subjetivo que se disfraza de muerte en vida.

Al imaginar que ve a esa hija que le envía cartas preguntando por su madre y a su esposa desaparecida, Ismael opta por la risa y confirma lo que le dicen otros en el pueblo, que, pese a todo, “le queda humor” (167):

...si llorar es lo que me queda, que sea de felicidad, ¿voy a llorar?, no, sólo arrojar la **carcajada impredecible que me ha amparado todo el tiempo**, y voy a reír

porque acabo de ver a mi hija, a mi lado, te has sentado en esta piedra, le digo, espero que entiendas todo el horror que soy yo, por dentro, o todo el amor- esto último lo digo en voz alta y riéndome (...) La visión de Otilia se desvanece, dejándome un rastro amargo en la lengua, **como si hubiese acabado de tragar algo realmente amargo, la risa, mi risa.** (194-195, las negrillas son mías)

Pasajes como este muestran la presencia clave de la risa como un elemento ambivalente que puede servir para combatir el miedo, así como refugio, defensa, protección y forma de preservar la vida, la dignidad y la soberanía, o como síntoma doloroso del trauma y del horror que se vive, fingiendo que el dolor genera placer y que la muerte, aunque desconocida, es más deseable que la vida. La risa le permite a Ismael enfrentarse no solo a los hombres armados sino a sus propios demonios, pero es también un remedio amargo que se le atraganta y aumenta su dolor.

El espíritu humano, dice Bataille, se da miedo a sí mismo, “sus movimientos eróticos lo aterrorizan” (*El erotismo*, 5) y más cuando estos lo impulsan hacia el deseo de la muerte, la violencia, la violación o la transgresión de límites fijados por prohibiciones como la de la inviolabilidad de la intimidad o la compostura que, en el caso de Ismael, se muestran en su voyerismo, en su deseo por Graciélita (no sólo una menor de edad, sino una víctima de la violencia) y en su insistencia en flirtear con la mujer del vecino, sin importarle lo que piensen los demás.¹¹⁰ Según Bataille, el sujeto debe buscar poder mirar de frente y superar lo que le espanta, lo que muchas veces puede significar, como en el caso de Ismael, verse en un espejo y reconocer ese horror y ese amor que conviven adentro del mismo ser. Si el hombre paga el precio de esa verdad, el costo de no seguir

¹¹⁰ En *El erotismo*, Bataille sostiene que los seres humanos buscan superar la discontinuidad de la existencia aislada mediante la unión en la continuidad con el otro, así ello signifique abrazar la muerte como punto de reencuentro. Por ese mismo motivo, el ser humano busca el amor, pero al mismo tiempo lo teme, dado que entregarse al otro sin reserva equivale a desaparecer en él. Esa contradicción dramática engendra la risa, como una distancia que se alza sobre ese impulso entre el erotismo y la muerte. (9-19)

mintiéndose o evadiendo lo que lo aterroriza, (sus propios impulsos eróticos y tanáticos, por ejemplo), según dice Bataille, ya no le afectará la falta de reconocimiento de sí mismo que hasta lo pronto lo ha definido. Es eso lo que paulatinamente irá haciendo Ismael. Va pasando de sucumbir al deseo por un cuerpo que se le muestra prohibido, pero que lo atrae cuando da el primer paso de exhibirse desnudo frente a él¹¹¹; al reproche ajeno de su mujer; a la burla y puesta en ridículo del “brasileño” y Geraldina; a la vergüenza y el arrepentimiento cuando Otilia ha desaparecido; hasta, finalmente, llegar a la identificación de ese horror en el espejo grotesco en que mira su deseo consumado. Esto cuando adivina su propio rostro lujurioso en los perfiles de los soldados babeantes y animalizados que violan el cadáver de Geraldina. Al reconocer, en ellos, su lado más perverso, lo enfrenta, pierde el miedo y cierra ese proceso conflictivo despidiéndose: “Adiós, Geraldina” (203).

La última vez que Ismael vio a Geraldina y que pretendió satisfacer el deseo que lo venía atormentando, ella lo calmó, diciéndole que el amor podía sobre la lujuria. Ese amor en oposición a la lujuria podría relacionarse no solo con el amor que, veíamos en el capítulo 1, le recomienda Álvaro al coronel, sino con el erotismo de los corazones frente al erotismo de los cuerpos de que habla Bataille, entendiendo que mientras el segundo tiene siempre algo siniestro, un egoísmo y un cinismo y preserva la discontinuidad individual, el primero es más libre y se da en la simpatía mutua a nivel moral. Estos dos tipos de erotismo se diferenciarían del acto sexual que solo tiene fines reproductivos, según dice, pero podríamos añadir que también de aquel en el que no se da una comunión entre esos dos cuerpos que dejan su discontinuidad por un instante y se entregan al

¹¹¹ “La acción decisiva es la de quitarse la ropa” (13) apunta Bataille sobre el erotismo que se abre a la continuidad con el otro.

éxtasis de lo continuo como una forma de muerte, violenta, pero transitoria (9-19). En esa medida, la violación sublimada de la mirada voyerista y la violación material y repetida del cadáver de Geraldina son transgresiones violentas que no producen comunión ni la superación momentáneamente del abismo de la existencia individual, sino que confinan al individuo aún más dentro de su discontinuidad. Así ocurre con esos soldados que han saciado su deseo sobre el cuerpo muerto y sin voluntad de Geraldina y a quienes Ismael tilda, justamente, de islotes babeantes.

La risa erótica que por momentos se da entre Geraldina e Ismael y de la que incluso participa el brasilero, así como las de Eusebito y Graciélita en el jardín pueden leerse como sublimación del acto sexual reprimido que les permite reconocerse los unos a los otros, más allá de esos abismos que los separan. Lo mismo podrá decirse de esa risa con la que los sobrevivientes a tanta violencia (Mauricio, Chepe, el médico Orduz, Ismael, etc...) se sobreponen al miedo de la muerte uniéndose en ella como una comunidad, más allá del egoísmo. El interés particular por sobrevivir de cada uno se encuentra en ese amparo común que es la risa compartida de quiénes se ríen de sí mismos y renuncian incluso a aferrarse a la vida misma.

Así como el hombre es el único animal, según Bataille, susceptible de erotismo es también el único que se ríe, según dice Parreira Duarte (siguiendo a los teóricos clásicos de la risa como Bergson), como forma de trascender sus propios límites y negociar con el miedo a la muerte. La risa se explica tanto por la sensación de superioridad sobre el objeto rebajado como por la certeza que tiene el hombre de no ser inmortal, dice esta. El ser humano ve a los demás morir y, al contrario que otro animal, reconoce que ha de sufrir la misma suerte. Ante esa idea terrible, como lo anota Parreira Duarte siguiendo a

Eco, intenta hacer aceptable lo que se le muestra insoportable. De ahí que la risa esté relacionada con el carácter trágico de la vida, que pueda revelar toda su crudeza así como dotar al ser humano de la capacidad para distanciarse y llegar a sentir el placer sublime de estar por encima de ese hecho terrible, aunque sepa que no puede evitar una muerte segura.

Podríamos identificar la risa de que habla Bataille con la risa final que vimos en ese Ismael que se niega a dar su propio nombre y a ser objeto del conocimiento, el dominio, control y poder de los que revisan una lista de nombres y disponen de la vida de los que están en ella. Ismael, en vez de identificarse y responder a una interpelación de poder que Juliana Martínez ha identificado muy bien con aquella de que habla Althusser, dirá que se llama Jesucristo, Simón Bolívar o Nadie. Con ese acto de habla logrará despojarse de los límites e imposiciones que le implica obedecer al nombre Ismael Pasos (un nombre bíblico relacionado con la errancia, el destierro y el desplazamiento) y gozar, en cambio, de la libertad propia de ser un alguien indefinible, un mártir, hijo de Dios, un libertador de esa tierra que los hombres armados buscan someter, un padre de una mala patria que apenas lo reconoce (y eso, pues lo confina al aislamiento, la exclusión y el olvido propio de las víctimas del conflicto), pero también un don Nadie que, en la nada del abandono, no tiene nada que perder, ni siquiera la vida.

De ese desarraigo, de esa libertad y ese poder trascendente que ha alcanzado al perderle el miedo incluso a la muerte y al renunciar al ego a tal punto de autoproclamarse como Nadie, brota la risa final, la risa lúcida y enloquecida de una subjetividad ingobernable. Un individuo que trasciende su propia individualidad, que triunfa sobre los verdugos, el miedo y la muerte y que se convierte momentáneamente en Dios, en todo y

en nada. Con esa risa final que promete un futuro más allá del texto y de la sujeción de los ejércitos, Ismael se liberará de cualquier condicionamiento material que le impongan otros o su propio instinto de supervivencia y se unirá a Otilia en una comunión riente que busca la muerte, así esta sea un fenómeno que le resulte desconocido y, en otras circunstancias, digno de miedo.

En la risa, Ismael, ha encontrado, a lo largo del texto, una suerte de *farmakon* derridiano que lo cura y lo envenena, pero que lo mantiene vivo, así sea en el abismo mismo de una muerte inminente. La risa satánica y divina es, aquí, un laberinto como el de la existencia, un cielo dentro del infierno, en el que el placer y el dolor se encuentran y en donde más que descubrir una puerta de escape se trata de asumir el reto de vivir buscándola pues de otra forma se habrá acabado el juego. La risa, en Ismael, como fenómeno físico, resulta siendo un remedio y una enfermedad, una contracción y una relajación. La risa le duele, pero le permite, a su vez, mantenerse vivo y superar el dolor y la melancolía que por tanto tiempo lo ha confinado en un estado de pasividad y sopor.

...(los ejércitos) apuntan a todas partes con sus armas... y allí me quedo hecho un ovillo como si durmiera, me finjo muerto, me hago el muerto, estoy muerto, no soy un dormido, es en realidad como si mi propio corazón no palpitara... uno de ellos me tiene que estar mirando...afinará su puntería con mis huesos, pienso, a punto de provocarme yo mismo la risa, otra vez libre y simplemente como cualquier estornudo, en vano aprieto los labios, siento que arrojaré la carcajada más larga de mi vida, los hombres pasan a mi lado como si no me vieran, o me creyeran muerto, no sé cómo pude encerrar la risotada a punto, la risotada del miedo, y sólo después de un minuto de muerto, o dos, ladeo la cabeza, muevo la mirada: el grupo se pierde corriendo a la vuelta de una esquina, escucho las primeras gotas de lluvia, gordas aisladas, caer como grandes flores arrugadas que estallan en el polvo: el diluvio, Señor, el diluvio, pero cesan de inmediato las gotas y yo mismo me digo Dios no está de acuerdo, y otra vez la risa a punto, a punto, es tu locura, Ismael, digo, y cesa la risa dentro de mí, como si me avergonzara de mí mismo (186, el subrayado es mío)

Como vemos en el testimonio de Ismael, tanto en lo corporal como en lo subjetivo hay una oscilación entre la tensión y la distensión de contener o desatar una risa que es síntoma pero también superación del miedo; entre la opresión y la liberación, entre el horror inminente que se vislumbra como un fusilamiento a quemarropa y la belleza poética de un cielo o una lluvia de flores que le devuelvan la vida más allá del horror que lo envuelve. La risa es para Ismael liberación, remedio y locura, pero también un espasmo incontrolable, un reflejo del miedo y otra forma de dolor. Fingirse muerto le ha permitido en el fragmento de la escena que citábamos antes, distanciarse de su propia suerte, ver el horror y el peligro como un espectador indiferente al drama, notar incluso “el cielo de nubes arremolinadas”, sentirse libre cuando está a punto de ser acibillado y hasta hacer un chiste negro y autodenigrante que le produzca risa: aquel en el que iguala sus huesos a un objetivo que le sirva a los soldados para afinar su puntería.

Ese humor es aún más sobrecogedor que el llamado humor de los condenados a muerte (*gallows humor*) y que el del chiste que cuenta Freud sobre un sentenciado a muerte que, mientras camina hacia la horca, pregunta: ¿Qué día es hoy?, y cuando le contestan que es lunes, responde: “¡Vaya; buen principio de semana!”. Estos casos de humor, dice Freud:

...nos ofrecen algo semejante a lo que denominamos «grandeza de ánimo» en la energía con la que el sujeto se aferra a su ser habitual, volviendo la espalda a todo aquello que le conduce a la muerte y puede antes provocar su desesperación. Esta especie de superioridad del humor se hace patente en aquellos casos en que nuestra admiración no se encuentra cohibida por la circunstancias personales del sujeto humorístico. (217)

En el caso de los chistes negros y autodenigrantes que se hace Ismael a sí mismo estos demuestran una mayor grandeza de ánimo: la de la superioridad moral de aquel que

se lanza con humor negro y con una risa enloquecida más allá del deseo por aferrarse a la vida y se arroja hacia el abismo de la muerte como forma de liberarse del dominio de sus verdugos y reunirse en comunión con los muertos y desaparecidos.

El humor negro de víctimas como Ismael les permite mostrarse como modelos de resistencia que se niegan a producir lástima, superan el trauma y la melancolía, tomando las riendas de su propio destino aunque este signifique incluso la muerte. Su humor es, en términos de Doris Sommer, un abrazo y un rechazo que, por una parte, genera simpatía hacia ellos pero que, por otra, marca una distancia que le advierte al lector que nunca podrá comprender totalmente el dolor de esas víctimas que se niegan a (auto)victimizarse, riéndose de sus propias desgracias. Como lectores sensibilizados frente al dolor ajeno podemos apreciar el gesto resistente de las víctimas que hacen de su dolencia un motivo de risa, pero no reírnos de ella(s), sin experimentar un cierto sinsabor o pecar de indolentes.

Entender y hablar de los eventos traumáticos resulta incluso difícil entre las mismas víctimas del conflicto, pero la risa y el humor sirven como puentes y catalizadores de palabras que se negaban a salir de ese laberinto que puede llegar a ser el trauma. Un tiempo después de que Ismael presionara a Eusebito para que rompiera el mutismo en el que lo había sumido el trauma del secuestro que sufrió junto a su padre y Graciélita, este le cuenta la suerte de la niña y el recuerdo de la risa que los unió en pleno cautiverio y que se narra, en cursivas, en el lenguaje más poético de toda la obra:

Ella alcanzó a distinguir la mariposa desapareciendo. Contuvo las lágrimas. Con un suspiro de alivio comprobó de nuevo que la mariposa volaba lejos, se eclipsaba, lejos de ella. Sólo entonces se miraron por primera vez, y era que realmente se acababan de conocer- en pleno cautiverio-. Una burla recíproca los

hizo reír: ¿jugaban y rodaban por su jardín?, juntas las caras, sin dejar de abrazarse, como si ya nunca quisieran separarse, al tiempo que venían los hombres a llevárselos. (156)

El pasaje relaciona la risa con ese jardín con aires de erotismo y libertad, donde los niños al comienzo de la novela jugaban libremente y sin las represiones que según Freud van transformando el humor como juego libre de lenguaje o disparates inofensivos en un humor tendencioso que sublima deseos, bajo el disfraz de chistes que hacen del otro un objeto ridiculizado. En este caso, la risa se presenta como una suerte de comunión, de regreso a un paraíso perdido y forma de liberarse de un cautiverio material y de recuperar un reducto de soberanía, antes que como una pugna entre grupos que se ríen el uno del otro y hacen de la risa un instrumento de poder y sumisión. La risa erótica y vitalista de los niños no convierte a un tercero en un objeto abyecto que se degrada en función de generarle placer a los que ríen, sino que se da en un espacio de comunión y amor mutuo muy distinto al de la risa de aquellos hombres armados que la acompañan de muerte, violación y reducción del otro a un cuerpo denigrado y profanado.

Así como Geraldina tranquiliza a Ismael, aconsejándole quedarse con el amor pues “El amor puede sobre la lujuria” (17), risas como las de los niños secuestrados pueden sobre el miedo que les infunden sus captores y sobre sus esfuerzos por desmembrar los lazos de solidaridad de una comunidad. Si los hombres armados pensaron que podrían burlarse de Ismael e infundirle miedo, al final de la novela, terminan asustados frente al poder que tiene su risa para elevarlo por encima del terror y del apego mismo a la vida. Es el humor negro del vencido el que también surge al final del relato de Eusebito, cuando Ismael imagina que Graciélita vuelve uniformada repartiendo plomo a diestra y siniestra en el pueblo que la vio nacer. La imagen le desata

la risa, pero también espanta a Geraldina que lo reconviene de una forma semejante a la de Otilia antes y se muestra como una reacción incontrolable que le duele en el abdomen y en el corazón, mostrando ese rasgo que tiene el humor negro para producir una mezcla de placer y de dolor. Nos reímos, pero no por ello deja de dolernos.

Ismael se finge muerto, pero sigue riéndose desde esa muerte simulada, desde esa nada en la que tiene la libertad de ser quien quiera, el Simón Bolívar que libere a Geraldina del yugo de los opresores que no le han dejado ser dueña de su cuerpo por doscientos años¹¹² o el Jesucristo que le da un aura sobrenatural y la posibilidad de resucitar de entre los muertos de San José para dar el testimonio de cómo logró burlar a sus esbirros, poner fin a su enfermedad (el miedo, la indolencia y la parálisis) y demostrar que el único peligro de una risa resistente es querer seguir riéndose.

Mikkel Borch-Jacobsen, en *“The Laughter of Being”*, siguiendo a Bataille, se pregunta si la risa puede ser la única ética que nos quede, en una era que ya no puede creer en la felicidad ni en el bien soberano (739).¹¹³ La ética de la risa, según dice, no nos permitiría una satisfacción ni nos reconciliaría con nada. Sin embargo, la risa necesita de un reconocimiento y de una apreciación, de una alteridad, en una relación que trae a cuento la cuestión de la ética (y de la estética, diríamos nosotros), así la suspenda en el

¹¹² Geraldina y la Colombia que celebra el bicentenario de su independencia, aún sumida en la violencia se equiparan cuando Ismael dice: “Geraldina paga a Chepe y se incorpora afligida, igual que bajo un peso enorme-la conciencia inexplicable de un país inexplicable-, me digo, una carga de poco menos de doscientos años que no le impide sin embargo estirar todo su cuerpo, empujar los pechos detrás del vestido, bosquejar una sonrisa incierta, como si se relamiera los labios” (37)

¹¹³ “*Could laughter...be the only ethics remaining to us, the correct ethics for an era which decidedly can no longer believe in happiness, in the Sovereign Good? ...such an ethics of laughter...would afford us no satisfaction, would reconcile us with nothing... Yet, laughter requires an acknowledgement, an appreciation, of alterity, one way or another, in a relation that raises the question of ethics even as it suspends it in the movement of fusion with the other that is produced by laughter, the fusion that introduces into me... an other existence...the fusion that requires heterogeneity*” (739)

movimiento de fusión con el otro que produce la risa, una fusión que introduce en el ser individual una otra existencia, una fusión que requiere de heterogeneidad. (147-164)

Borch-Jacobsen explica que para Bataille ritos como los velorios irlandeses son una cuestión sobre la muerte de “otro”, pero que esa imagen de la muerte del “otro” es siempre la imagen de la muerte de uno mismo, de tal forma que frente a la presencia de una muerte ajena los presentes ven proyectada en ella la suya y se unen en comunidad. Aquel que ríe de último ríe mejor, pero solo porque los últimos serán los primeros. Ese que reirá mejor, será entonces aquel que nos comunica la risa y la muerte a nosotros, los sobrevivientes que luego habremos de seguirlo (149). Sin embargo, la risa será solo un estado de gracia, un período breve o, en palabras de Parreira Duarte, una explosión, un brillo que no se prolonga, una ruptura que no puede durar, la menor unidad pensable del desapego. Su tiempo es de un instante pues después del brillo, de la explosión, la realidad retorna con el peso de su historia (51).

Ismael es, en la novela, el encargado de comunicarnos la risa y la experiencia de la muerte y de, en últimas, posibilitar esa identificación y comunión con esa otra Colombia, la de las víctimas que hemos invisibilizado o cuyos dolores hemos convertido en un circo mediático, en un objeto de chistes o en una fuente para saciar el morbo, sin saber que su destino es tan suyo como nuestro, pero también que por cerca que estemos de ellas y por mucho que pretendamos representar su dolor no podremos llegar a sentir ni comprender aquello por lo que han pasado.

De enfermedades imaginarias y remedios

En *El enfermo imaginario* de Molière, Argan, un hombre saludable y lleno de vida, sucumbe a la hipocondría y, engeguedido por ese miedo a las enfermedades y a la muerte, se entrega a las lavativas, los remedios y los engaños de un médico que, no contento con sacarle cada céntimo, lo impulsa a entregarle a su hija en matrimonio con su hijo (torpe aprendiz de médico), mientras su segunda esposa le sigue el juego y hace todo lo posible por convencerlo de enclaustrar a su hija si esta no se casa. Esto, para convertirse en la única heredera. El ardid de parodiar a un muerto, fingiéndose muerto frente a su esposa y a su hija, deriva en el develamiento de una verdad que el miedo no le dejaba ver y en el peligro de enfrentar esa verdad. Argan debe dejar de auto-victimizarse, rechazar a los médicos que lo arruinan, las falsas enfermedades y a su esposa interesada. Tiene que convertirse en dueño de su propio destino, haciéndose médico y paciente; reconocer el amor de su hija y su propia autonomía y buen juicio para decidir con quién ha de casarse.

El epígrafe de la novela no es solo una buena frase para adornar la novela, sino una ventana hacia la obra de Molière que sugiere la posibilidad de una parodia a dicha obra de teatro (algo que no excluye la de otros textos) o, al menos, una cercanía próxima en su espíritu desenmascarador de las falsas enfermedades y remedios: el miedo, la resignación, la desesperanza, la melancolía, el fatalismo y la (auto)victimización, por un lado, y la vía armada, la ley del más fuerte, el “sálvese quien pueda” y el individualismo que termina en el desmoronamiento de lo común (los pueblos, la vida en comunidad, la Nación), en el caso de *Los ejércitos* y de la Colombia contemporánea que representa.

Ismael, como Argan o como muchos sobrevivientes de masacres en Colombia que se hicieron los muertos entre los cadáveres para salvarse, según cuenta el propio Rosero

al reconocerlos como fuentes de inspiración de su obra¹¹⁴, finge estar muerto y mediante ese fingimiento no solo supera el miedo, sino que logra enfrentarse a la verdad del horror en el que habita, dentro y fuera de él, así como ser médico y paciente de su propio mal.

Como Argan, Ismael siente una dolencia que lo lleva a cojear, así como un impulso por entregarse a un sueño profundo. Tras desvestirse frente a su mujer no opta por llevar más allá ese acto de apertura fundamental del erotismo del que habla Bataille para superar la discontinuidad: no se entrega a ella para unirse como el par de profesores jóvenes, llenos de vida y de esperanza por hacer una diferencia que solían ser cuando se casaron, sino que se cubre con las cobijas, aislándose más de ella en la discontinuidad de su abismo solitario y desengañado, mientras sigue alejándose, dándole la espalda y dirigiendo su deseo a la mujer del vecino. Frente a esa incapacidad para cruzar el abismo de su narcisismo y su egoísmo y frente a ese impulso por evadirse en el sueño, Otilia le recrimina: “Así eres, dormir, mirar y dormir. ¿No quieres oír qué hizo Geraldina, tu vecina?”(57)

La enfermedad imaginaria de Ismael es una suerte de depresión, una melancolía por una juventud y unas esperanzas perdidas que se manifiestan en sus chistes sardónicos iniciales y se vislumbra en el jardín y los cuerpos de Graciela y Geraldina, como locus amoenus a los que desea regresar, sin ver que le bastaría con volver a ver a esa mujer que, al sorprenderla desnuda en un baño público, le desató las ansias de conocerla, pero que el paso del tiempo y la rutina, la ha convertido en invisible frente a su deseo, como lo

¹¹⁴ “Los ejércitos surgió de hechos reales contados por víctimas en testimonios que aparecen en la prensa escrita y que se escuchan en las estaciones de radio. A través del mismo periodismo uno se entera de la realidad inmediata y la profundiza desde el punto de vista de la literatura hasta llegar a la condición humana, que es la que realmente alimenta una novela plenamente literaria”. Véase: “Un país en carne viva” en: http://archivo.lavoz.com.ar/suplementos/cultura/06/11/30/nota.asp?nota_id=22775

mostraba Shklovsky al dar un ejemplo de la invisibilización propia de la excesiva familiaridad de lo que se torna cotidiano.

Ese “dormir, mirar, dormir” se le ha convertido a Ismael en una rutina de espectador pasivo que reemplaza a la de aquel profesor que, del lado de Otilia, encontró el ímpetu suficiente para educar al pueblo entero, incluyendo a figuras con tanto poder como el alcalde y el cura. A esa enfermedad imaginaria se le puede llamar melancolía, desesperanza, desengaño y fatalismo e Ismael la somatiza en un dolor en la rodilla izquierda con claras alusiones políticas que se vislumbran cuando el médico Orduz le dice en broma que ya sabe de qué pie cojea¹¹⁵ y que evidencian su desencanto con la transformación social a través de la enseñanza o de ideologías de izquierda como la de la Teología de la liberación.¹¹⁶

Por cuenta de la desesperación y el deseo perverso de quitarse esa pierna que le genera dolor, Ismael visita a Claudino, un curandero aislado en la montaña. Allí dormirá despierto, “beberá con fe” de una totuma y gritará con las curaciones hasta sentir que “las partes de ese rompecabezas de huesos y cartílagos” (50) que era su rodilla se unen y le alivian el dolor. Claudino no le cobra en dinero, sino que le pide traer una gallina cuando esté curado y poder así compartirla y conversar pues lleva un buen tiempo sin hablar con nadie. La fragmentación de la rodilla puede referirse a las divisiones de una izquierda que no logra unirse en un proyecto político coherente y pluralista de nación, pero también

¹¹⁵ La expresión popular cobra tintes políticos en un país donde ser de izquierda ha sido visto casi como un padecimiento y donde hasta el mismo presidente Santos se valió de un juego de lenguaje para criticar los acercamientos con la derecha de su vicepresidente (antes sindicalista), cuando tras visitarlo en su convalecencia por de sufrir un derrame, le reportó a los medios: “está un poco disminuido del lado izquierdo”.

¹¹⁶ La Teología de la liberación, en la novela, le cuesta, literalmente, la cabeza a un padre al que, se cuenta, decapitaron los paramilitares por comunista un tiempo antes.

aludir a esa fragmentación propia de la melancolía o a la que Paula Marín, siguiendo a Edgar Barrero, reconoce como uno de los síntomas de los individuos inermes y fragmentados por una guerra que no es solo material sino psicológica y mediática.

La novela muestra esa guerra mediática con la presencia de periodistas distanciados bajo el maquillaje y las gafas oscuras propias de una televisión más interesada en lo cosmético y espectacular que en ahondar en las causas del conflicto; en ir, buscar lo noticioso o sorprendente, extraerlo como un insumo objeto de consumo y salir rápido de allí para transformarlo en una mercancía y montar un espectáculo que lleve a los televidentes a simplemente odiar a uno de los bandos, sin entender el trasfondo de desigualdad, miseria, machismo y abandono que alimenta la guerra. Una guerra que, en la novela y en la realidad extratextual, vale la pena recordarlo, los presidentes niegan valiéndose del micrófono en los medios. Los gritos de Oye que sobresalen entre los demás gritos de víctimas y victimarios y que encuentran al final un eco en Ismael, además del mutismo voluntario y rebelde que este adopta frente a los periodistas indolentes y las risas resistentes que esa actitud provoca, son descargas súbitas, chispas que rompen ese silenciamiento propio del demasiado ruido del resonar de las balas y los medios que dan cuenta de ellas.

Frente a ese estado melancólico y fatalista, las risas reaniman a los sujetos pasivos, sustituyen a esos otros gritos que (re)pueblan San José y le permiten a las víctimas encontrar la fuerza para verbalizar los traumas que han reprimido y callado, así sea mediante un acto lingüístico que no puede decodificarse en un sentido preciso. Reírse y beber con fe de una totuma que representa una suerte de comunión y reconocer en ella la solidaridad del otro, como lo hace Ismael al recibir el auxilio desinteresado de

su amigo Claudino, son también unos de los primeros pasos que le irán permitiendo curarse de esa enfermedad de la desesperanza, la resignación y el fatalismo que lo ha llevado a hacer chistes indolentes. Esto, en un país que “cojea del pie izquierdo”, desengañado por cuenta de unas guerrillas que han perdido su discurso político y se han dejado llevar por el deseo de poder económico, cruzando todos los límites posibles de la perversidad. La desilusión de una revolución social, sumada a la de un Estado que les da la espalda deriva en resignación y parálisis, como las que apunta Barrero cuando dice lo siguiente, pero también en ese humor indolente que identificamos en el Ismael que aún no sufría, en carne propia, la violencia:

La desesperanza es una de las consecuencias más dramáticas de la guerra psicológica, pues de tanto soportar la violencia física y el bombardeo ideológico, la persona y los grupos humanos terminan cayendo en estados de resignación y postración alienantes, en los que se llega inclusive a justificar que unos actúen con violencia sobre otros (Barrero, 2006: 64).

Con el tiempo y el desengaño, a Otilia le sucede eso: se resigna a la suerte de unos adultos que, como su marido, parecen no tener remedio. En esa medida, se aleja también de él. Sin embargo, aún mantiene un reducto de sensibilidad frente al dolor de los demás que, luego de su desaparición, encontrará eco en ese Ismael que la encuentra, justo cuando la pierde. En Otilia, Ismael halla no solo una voz de la conciencia sino una interlocutora que se presta para propiciar ese distanciamiento y reflexión en torno a los “peligros de parodiar un muerto” de que venimos hablando y de hacer públicas verdades dolorosas que, todos en el fondo conocen, pero que pueden resultar muy destructivas.

Pensemos en el diálogo que se da entre los dos, luego de que Gloria Dorado le entrega a Hortensia la carta que Marcos Saldarriaga escribió desde esa otra muerte que es el secuestro y que esta misma lee frente a toda la comunidad. La carta dice verdades “que

sólo da la desesperación” (56) de aquel que sabe que va a morir y siente que, en el fondo, a nadie le importa su muerte, ni a los secuestradores ni a quienes supuestamente buscan su liberación. Al fin y al cabo, como dice Bataille, cada ser nace solo y debe enfrentar solo su propia muerte. Saldarriaga no es un santo y sus relaciones cercanas con todos los violentos terminaron no solo en su desaparición sino en el desprecio hipócrita de la comunidad que se reúne a conmemorar su secuestro, más para congraciarse con los poderosos y bailar que para mostrar realmente su solidaridad. La carta funciona como una última diatriba que desenmascare esa hipocresía, tal vez con la esperanza aún de ser un llamado de socorro destinado a recibir una muestra de solidaridad.

Ismael le confiesa a Otilia que está conforme con la desaparición de Saldarriaga y esta le replica que “hay cosas que no debemos decir en voz alta” (56) no solo por el riesgo de que otros escuchen en un espacio de vigilancia como aquel en el que viven (“pueblo chico, infierno grande”, dice el refrán), sino por motivos éticos: “Se trata de la vida de un hombre” (56). Otilia pone, de nuevo, el dedo en la llaga y apunta a uno de los peligros de “parodiar a un muerto”: el peligro de que detrás de ese muerto parodiado siempre se esconda la vida, la honra, la memoria y la familia de otro ser humano. De un hombre que, por despreciable que parezca, merece respeto. Además, Otilia relativiza las “verdades” de Saldarriaga y las sujeta a la desesperación y la locura de la situación de muerte en vida desde donde habla. Más adelante, cuando reprocha la crueldad de los chistes de Ismael, apunta por el mayor grado de productividad social que puede conllevar elegir entre la verdad ética de un deber ser y la verdad devastadora de una verdad fundada en un principio de realidad pesimista, negativo y antihumanista que derive en la disolución de los vínculos de solidaridad y en la real política de quienes solo ven como

posible una guerra de todos contra todos, en la que se terminen imponiendo los más “fuertes” y “aptos”. “Es mejor creer que todos sufrieron como yo, Ismael, y se entristecieron” (59), le dice Otilia a su esposo frente a ese humor ácido que por revelar una verdad renuncia a la posibilidad de construir e imaginar mejores horizontes de posibilidad.

Los peligros de “parodiar a un muerto” están en que ese distanciamiento, esa anestesia momentánea del corazón, terminen de herir de muerte al moribundo y no se constituyan como chispas revitalizantes de risa que lo pongan de nuevo a caminar, sin dolores en la rodilla izquierda, sin resignación y con la activa esperanza de sanar las heridas, educar y reunir a una comunidad sumida en la desesperanza y la fragmentación. La verdad nos hará libres, sí, pero podemos elegir qué verdad escoger y Otilia elige una que esté del lado de la vida y del futuro. Por eso se preocupa aún por el destino de niños como el hijo de Geraldina que se ha acostumbrado a ver a su propia madre exhibiéndose desnuda frente a él y su vecino voyerista, no porque ello le parezca pecaminoso, sino porque se le antoja como un síntoma de la degradación de adultos a los que ya no les importa qué pensarán ni sus propios hijos, aquellos que son, supuestamente, el futuro de cada nación. Porque, en el fondo, no les importa nadie, solo entregarse a su deseo narcisista para huir del horror que habitan y encerrarse en sí mismos.

La palabra resignación se repite, en la obra, tanto como la risa, los gritos y la palabra sobrevivientes, pero no por ello significa que esta sea la única alternativa frente a una violencia que se ha naturalizado. En la preocupación por los niños de Otilia, como profesora y esposa de un profesor desengañado, se pone en evidencia una apuesta por la educación como remedio verdadero al mal de unos ejércitos que se autoproclaman como

la solución final del conflicto, pero que resultan ser, en realidad, la verdadera enfermedad. Una que se suma a la de sus risas asesinas y a la de las risas indolentes de quienes se ríen a costa del dolor ajeno. Esa educación que pone de relieve la ausencia de Otilia, incluye una educación sentimental como la que permite la (re)sensibilización de aquellas risas indolentes que escuchamos a lo largo de la novela y que en contraste con otras risas generan los instantes de reflexión meta-humorística de los que hemos hablado.

El mal que encarnan hombres armados en nombre de la Patria, la Revolución o la defensa propia se evidencia no solo en la violencia que traen, sino en ese halo inhumano que tienen al presentarse como una masa inidentificable, cobijada bajo el genérico “ejércitos” que zanja de una vez el debate nacional entre quién tiene legitimidad para monopolizar y ejercer la violencia, bien sea para defender los intereses nacionales de ese “Estado de derecho” que solo termina cobijando y privilegiando a unos, para defenderse de la guerrilla por la ausencia del Estado o para liberarse de la opresión de las élites, el imperialismo y la economía de mercado. Acá no importa ninguna de esas ideologías, acá todos son hordas de bárbaros que vienen con sus armas, sus gritos y sus risas sardónicas a sembrar el horror, a acabar con las escuelas, a violar y a matar, mientras se ríen en masa, sin mayor conciencia de esos “otros” a quienes ultrajan y a quienes, por otro lado, la novela iguala en su calidad de Sobrevivientes a los que no parece quedarles más remedio que reírse de su desgracia.

El ser humano puede tener, al menos, tres posturas frente a las coerciones que se le imponen: someterse, revelarse o fingir que las transgrede, señala Parreira Duarte en referencia a la risa. Paula Marín, pensando ya en el caso de esa inmensa “minoría” a la que la élites del país ha excluido del proyecto nacional modernizador (desplazados,

campesinos, secuestrados, mujeres, indígenas, afrocolombianos, etc...) y que en el caso de la narrativa de Rosero se muestra como un grupo de individuos desnudos, desamparados, fragmentados que habitan espacios de incertidumbre al borde del colapso como la casa de Ismael, enumera las alternativas que estos tienen frente a la impotencia y la marginalidad: 1. El fatalismo que renuncia a la dignidad y la autonomía, pero que se constituye como forma de supervivencia en la que el sujeto se pliega a las fuerzas dominantes y se deja llevar por ese fluir que encausan aquellos que construyen las agendas nacionales y dirigen las riendas del país. 2. La resistencia digna de la desobediencia civil que predicaba Thoreau y que desvela la injusticia e ilegitimidad del poder dominante, aun cuando deba apartarse del cause social hegemónico. 3 “La visión trágica como distanciamiento radical de la sociedad degradada”.¹¹⁷

Ante estas posibilidades a las que podríamos añadir la de la lucha armada por la que optaron las guerrillas en sus comienzos como forma de liberación del pueblo, Marin se pregunta: ¿cómo logra salir el lector de la situación fatalista y la inmovilidad temporal? Su respuesta va en la misma vía de esa transformación que se hace necesaria en Ismael para pasar de sujeto melancólico, pasivo, enfermo y que ha pasado los últimos años de su vida “en el muro, asomado” (42) a actor de una tragedia en la que, pese a su aparente impotencia frente a los ejércitos, logra evitar la muerte de unos niños al salvarlos de una granada, se niega a convertirse en un desplazado más, asume la desobediencia civil frente a cualquiera sea el bando de los soldados que lo amenacen, se empecina en buscar a Otilia y, sobretodo, en reír así sea de desesperación y en alentar a

¹¹⁷ Esto último, relacionado con lo que dice Fanon sobre cómo el sujeto colonizado no reconoce ninguna instancia de poder y se sabe aún valioso, no domesticado ni inferior a este, aún cuando esté dominado e inferiorizado.

otros, como Cristina, a no llorar pues las lágrimas los debilitan y hay que hallar fuerzas para encontrar a los que buscan:

Rosero señala el “olvido fundador” y, al mostrar su perversidad y la indefensión de los personajes (en situaciones verosímiles y no de seres que simplemente han decidido asumirse como víctimas), señala también una necesidad de transformación; la indignación del lector produce una salida de la situación fatalista, porque se observa de frente la brutalidad de quienes infligen el daño, la herida, y ya no es posible invisibilizar sus efectos. En este punto es posible empezar a vislumbrar un nuevo pacto simbólico, fundado en la verdad de su degradación; se busca que el pasado ya no inmovilice, sino que permita asumir lúcidamente el presente y encarar el futuro. (Marín, 146)

Además de Geraldina, el muerto parodiado y fingido es Ismael y por extensión las víctimas de la violencia, pero también ese país paralizado por el miedo que deberá reaccionar ante las verdades que le revela la parodia y, luego de que la pantomima lo despierte con una carcajada, reconocer el poder que tiene de cambiar ese destino de violencia naturalizada que se le mostraba como una enfermedad incurable y, así, empezar a andar en busca de una alternativa.

“Le queda humor”. Esa frase se repite al menos dos veces en relación con Ismael, apuntando a que pese a cualquier asomo de fatalismo o resignación, aún tiene esa chispa que lo mueve hacia adelante, así ese adelante lo lleve hacia el abismo de una muerte desconocida que ponga fin al otro abismo del dolor en soledad, pero que le posibilite reunirse de nuevo con los muertos (Mauricio, Orduz, Claudino, etc...) o comenzar de nuevo, bajo otro nombre y otro destino que abran un mejor horizonte de posibilidad.¹¹⁸

¹¹⁸ El humor con que Ismael se niega a ser victimizado por los verdugos contrasta con la resignación de sobrevivientes como aquel que, tras la masacre de El Placer, le dice a Memoria Histórica: “Uno como que ya se vuelve insensible a todo y se va haciendo a la idea de que cualquier día le va a tocar a uno también.” <http://static.elespectador.com/especiales/2012/10/394067f4db6f0691d64428c5654c7c5e/index.html#libro1audio>

La risa, el humor, no están dentro de las alternativas que enumera Marin, pero puede ser precisamente lo que le permita al sujeto rebajado y amedrentado por el miedo superar la melancolía y el horror que lo paraliza, superar su condición de víctimas, unir a una comunidad fragmentada bajo la risa comunal y empoderarlos para enfrentar a los opresores y hacerse dueños de su destino.

Ismael y Otilia vienen de San Vicente y no es coincidencia que sea justamente en San Vicente del Caguán donde se hubieran intentado esos diálogos de paz con las F.A.R.C. que fracasaron a tal punto que derivaron en una retórica bélica que escaló el conflicto y que se negó a escuchar a la contraparte, al considerarlo como un grupo terrorista que sólo entendería el lenguaje de las balas. Y, claro, con los terroristas no se habla. No se negocia. No se les deja ningún reducto para que resuene su voz y, peor aún, para que se escuche cualquier otra que no sea una que comulgue con la oficial y que pueda pronunciar palabras sospechosas como “pobreza”, “desigualdad”, “exclusión” e incluso, “educación”. Esto pues el remedio a la violencia es militar y lo demás es, simplemente, seguirle el juego a los bandidos¹¹⁹.

Si la novela, como espacio polifónico, no defiende una postura política específica frente a cómo acabar el conflicto más largo del continente, sí apuesta por el lenguaje y la risa comunal que sustituye a la risa violenta e indolente como formas de restaurar el tejido social y sanar las heridas, en contra de la opción violenta de unos ejércitos que sigan violando a una nación moribunda a la que le sobra odio y le falta afecto.

¹¹⁹ Para un estudio sobre los eufemismos del conflicto armado y de cómo ha habido una guerra discursiva en la que muchas veces se le suele negar la capacidad de articular discursos racionales a aquellos que son simplemente bárbaros terroristas, véase el libro de Fernando Estrada Gallego, *Las metáforas de una guerra perpetua. Estudios sobre pragmática del discurso en el conflicto armado colombiano*. En: http://books.google.com/books?id=u7bs2JAVzwcC&printsec=frontcover&source=gbs_ViewAPI#v=onepage&q&f=true

La apuesta por el diálogo, por escuchar al otro, por reírse con él y no de él y sus miserias, por cruzar los abismos de miedo y soledad que nos separan a través de la palabra, los chistes, la risa... se evidencia, por ejemplo en el constante intento de Otilia por hablar con Ismael y de reprocharle su humor tendencioso y cruel, así como su deseo por evadir esa conversación pendiente que tenían los dos esposos, entregándose a la evasión propia del sueño. También se muestra en la figura abyecta de ese vendedor de empanadas venido de otro lado que apenas grita “Oyeeee, oyeeee” (73) a tal punto que ese grito se convierte en el nombre de quien ni siquiera tiene nombre y en un mandato que busca despertar a un país donde los marginados han sido invisibilizados y donde los diálogos con el “otro” suelen ser diálogos de sordos.

“¿Es que no hay derecho a gritar?” (74), pregunta Oye y esa pregunta resuena en lo que le dicen Ismael y Rodrigo Pinto, un tiempo después de haber enterrado a Claudino, cuando se ríen de un soldado y este los increpa. Ellos le contestan con una risa desafiante y una advertencia: “ahora no nos vaya a decir que no podemos reír” (163). Reír, como beber y dormir, en la novela, es una forma de entregarse al principio de placer y de evadirse del principio de realidad, pero, al contrario del sueño y la borrachera, también una manera de resistir al poder y confrontar esa realidad oprimente que no se conforma con marginarlos, excluirlos de los beneficios de la modernidad y violentarlos materialmente, sino que también les censura formas de canalizar su descontento, sus miedos, sus traumas, por medio de una Ley seca que les prohíbe beber, pero que desobedecen, o de un silenciamiento incluso de esa risa que parecen dispuestos a defender incluso a costa de la vida.

En entrevista con *La Jornada*, Rosero cuestiona la indiferencia hacia la guerra y los desplazados de esos otros colombianos que se encuentran relativamente bien, al otro lado de la débil frontera que separa a un ciudadano de una víctima:

No los miran, tratan de ignorarlos, como si fueran invisibles, aunque estén en los semáforos pidiendo limosna con carteles de 'soy desplazado'. Es una indiferencia provocada por la costumbre de mirar todos los días las mismas noticias de muerte.¹²⁰

La costumbre a ver la violencia como algo cotidiano y hasta como un objeto fungible de consumo que pasa y expira como las noticias del día anterior han terminado por invisibilizar a las víctimas y condenarlas a no ser escuchadas, sino a ser simplemente mercancía abyecta que sacie el morbo de la (tele)audiencia nacional y su búsqueda de historias fuertes que rompan la monotonía. La risa de Ismael, como el grito de Oye, es un desvelamiento violento de esa cortina de humo que alza la agenda oficial, la de aquellos que, como el camarógrafo y la periodista, se le “antojan de otro mundo” al profesor y a los que ve sonreír, ante la devastación de su pueblo, con “rara indiferencia” (134)

Rosero, ha dicho, concibe, el oficio de escritor, como una práctica que, pese al encierro que conlleva, debe estar siempre en función del cambio social, de tener un impacto extraliterario, aunque sin caer en el riesgo de hacer de la literatura un vehículo de ideologías o de consignas partidistas y propagandistas que terminen de echarle más leña al fuego. Ese cambio se iniciaría con una suerte de (re)educación sentimental del lector que lo (re)sensibilice frente a esos horrores que ya no ve por resultarle demasiado familiares o banalizados. Una (re)educación que comprende también al mismo humor como forma de reaccionar a la violencia, pero no basada en un adoctrinamiento, en el que

¹²⁰ “Escribo para exorcizar el dolor de la violencia: Evelio Rosero”, en *La Jornada*, URL:

<http://www.jornada.unam.mx/2007/05/06/index.php?section=cultura&article=a03n1cul>

él autor le dice al lector qué pensar, cómo reír, cuándo hacerlo, sino en el que se abre un espacio de reflexión y juicio individual que suscitan preguntas como las de su epígrafe, y en últimas, toda su novela: ¿qué peligro tiene reírse de la muerte, del horror, de la violencia, de las víctimas? ¿Qué peligro tiene reproducir las experiencias intraducibles de las víctimas de la violencia bajo el distanciamiento de la ironía, la parodia o el humor?

Según dice Rosero, en las pocas entrevistas que ha dado, Ismael como educador representa la esperanza del país. Por eso es él, guiado y resensibilizado por el afán de encontrar a Otilia (esa voz de la conciencia que el recriminaba sus chistes crueles), quien nos lleva de la mano por un camino que va desde la indiferencia del que mira desde arriba y se ríe con indolencia de las penurias de las víctimas hasta la risa comunal que busca a esas víctimas aunque tenga que descender hasta lo más profundo de los infiernos y encontrarse, cara a cara, con la muerte para desafiarla con su última risotada.

La novela puede leerse como parodia que interroga a la parodia y al humor, en la medida en que resulta ser el relato grotesco de un pueblo que se debate entre la fiesta y las masacres, puesto en boca de un muerto en vida, una especie de zombi, del que no se sabe desde donde habla ni en qué calidad: si lo hace como sobreviviente y como habitante aún de los despojos de su pueblo, si lo hace como muerto a lo Juan Preciado en Pedro Páramo, o si lo hace como un muñeco de ventrilocuismo al que pone a hablar un autor que lo revive mediante la parodia de su voz, fingiendo que está vivo como el cadáver al que violan los ejércitos, y volviendo sobre sus horrores, con la distancia crítica propia de la ironía de la parodia. La realidad que describe esa voz liminal se le presenta, según dice Ismael repetidas veces, como una broma, en la medida en que se le muestra como una realidad absurda e imposible de entender, que parece un chiste y frente a la que

solo queda la risa como acto de habla en el umbral del sentido y el sinsentido. Frente a la imposibilidad por encontrarle un sentido que le permita entender esa realidad que se le muestra como una broma grotesca, solo queda la risa como una verbalización que no se puede reducir a un sentido, una razón, una verdad o una sola narrativa.

Si bien el estilo de *Los ejércitos* tiende a ser realista en comparación con sus novelas anteriores sobre la violencia, *Señor que no conoce la luna* (1992) y *En el lejero* (2003), la presencia incongruente de la risa mezclada con las masacres, la violación, el erotismo lascivo y el secuestro generan una suerte de extrañamiento, un aire ominoso y truculento cercano a las atmósferas de horror de esas otras obras que desautomatiza una situación que se ha vuelto demasiado familiar. La risa excesiva, impropia e inoportuna incomoda, crea un distanciamiento, un shock, una perplejidad que deriva en la necesidad de formular un juicio est-ético sobre la risa como producto de un humorismo productivo, sano, resistente, curativo y cohesionador de una comunidad fragmentada por el miedo, el desplazamiento forzado y la ley del “sálvese quien pueda” o de un ímpetu violento por ejercer poder y reducir a un grupo a la voluntad de otro. La risa, como lectores, nunca llega y, al contrario, su presencia en un escenario tan sórdido y en escenas tan truculentas produce arcadas y rechazo a esa mezcla de dolor y placer que corremos el riesgo de experimentar junto a esos personajes que hacen del conflicto un carnaval macabro.

La novela tiene guiños con obras como *Pedro Páramo*, *Crónica de una muerte anunciada* o *El coronel no tiene quién le escriba*¹²¹, pero no representa la violencia bajo el filtro dulzón de un realismo mágico que la transforme en una golosina exótica y lista a

¹²¹ Véase el ensayo de Lotte Buiting, “An Impossible Witness of *The Armies*”, de pronta publicación.

endulzar el paladar del “Primer Mundo”. Lo hace por medio de una prosa desnuda y realista, aunque con visos poéticos, que si se vale del humor, lo hace dejando no una miel, sino un sabor amargo, una espina en el paladar, pero también una chispa de risa que mueva hacia un futuro mejor y no lo de todo por perdido. Ejercer el juicio est-ético ante la indescibilidad de la pregunta meta-humorística del epígrafe y de las varias instancias en donde se representa la risa en sus diversas formas es ya un acto de agenciamiento individual, en el que el lector no debe simplemente aceptar una respuesta, sino saberse con la capacidad de lanzarse a buscar una que pueda luego convencer a los demás, de tal suerte que no solo se entrene en el ejercicio de reconocer humores productivos de risas violentas y destructivas, sino también en el del pensamiento crítico y el debate necesarios para ejercer con responsabilidad y eficacia su rol de ciudadano.

En *¡Basta ya!*, el reporte del Centro de memoria histórica que ha tenido a su cargo la tarea de impedir que las víctimas y los actos de barbarie cometidos durante tantos años de conflicto pasen al olvido y se repitan, se señala la forma en la que los violentos privaron a las víctimas de cosas tan elementales como el llanto u otras formas de duelo, de sus fiestas y del tejido social y la confianza en la comunidad necesarios para superar el trauma.¹²² Al contrario, se valieron de la risa, la burla y la ridiculización como formas de acompañar la violencia material y dejaron a los sobrevivientes la carga de sentirse culpables por sobrellevar la pérdida de sus seres queridos: “Yo no me animo a reírme, ni a bailar, ni a estar contenta... ¿Cómo uno puede hacer esas cosas después de lo que pasó?”, le dice a la comisión una mujer (266), como muestra de “la profunda tristeza, la aflicción, el desánimo, la vergüenza, el escepticismo y la rabia” que demuestran los

¹²² URL: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral/descargas.html>

testimonios de las víctimas de una violencia que “les disminuyó su capacidad de disfrutar, de sentir placer, de sentir felicidad”. (272)

En trauma y recuperación, Judith Herman muestra cómo el humor puede ser una poderosa forma de exorcizar las fantasías de venganza y de reconstituir los lazos sociales rotos tras el evento traumático:

Group members have the capacity to bring out each other's unsuspected strengths, including a sense of humor. Sometimes the most painful feelings can be detoxified by shared laughter. Revenge fantasies, for example, often lose their terrifying power when people realize they can be downright silly. (165)

Para mostrar esto, Herman narra la forma en que, durante una reunión de mujeres objeto de violencia sexual, una víctima de violación le da rienda suelta a sus fantasías de venganza hasta un punto en que estas resultan tan divertidas como absurdas y despiertan un coro de carcajadas que evidencia la futilidad y ridiculez de la venganza, pero también la fortaleza de esa víctima que se resiste a transformarse en victimaria y que, en cambio, exclama: *“I’d like to show that boy who raped me that he might have broken my body, but not my soul. He couldn’t break that!”* (229-230)

Así como en estas reuniones de víctimas, unas admiran y aprenden de la forma ejemplar en la que otros lidian con sus traumas y con los sentimientos negativos que la violencia recibida les genera (rabia, odio, resentimiento, impulsos de venganza...), el exponerse a la reacción de personajes ficticios como Ismael podría generar algo cercano, tanto en aquellos que han sufrido actos violentos como en los que, hasta lo pronto, no.

Una muestra es el testimonio que cita Herman de Natan Sharansky, un preso político en Rusia, quien encuentra, en la literatura no solo un solaz para calmarse, sino una fuente de inspiración y de sentido (sentido en la vida que el mismo evento traumático

suele destruir) para conectarse con los habitantes del pasado y del futuro, en un sentimiento de interconexión y solidaridad que pasa por la risa compartida:

Back in Lefortovo (prison), Socrates and Don Quixote, Ulysses and Gargantua, Oedipus and Hamlet, had rushed to my aid. I felt a spiritual bond with these figures; their struggles reverberated with my own, their laughter with mine. They accompanied me through prisons and camps, through cells and transports. At some point I began to feel a curious reverse connection: not only was it important how these characters behaved in various circumstances, but it was also important to them, who had been created many centuries ago, to know how I was acting today. And just as they had influenced the conduct of individuals in many lands and over many centuries, so I, too, with my decisions and choices had the power to inspire or disenchant those who had existed in the past or those who would come in the future. This mystical feeling of the interconnection of human souls was forged in the gloomy prison-camp world where our zeks' solidarity was the one weapon we had to oppose the world of evil. (208)

Ismael Pasos con esa risa final que trasciende el texto tiene la potencialidad de convertirse en un modelo literario de resistencia ante el horror de situaciones tan devastadoras como la violencia colombiana y en un oasis para futuros lectores que, de alguna u otra forma, puedan aliviar sus dolencias a través de un personaje al que, pese a todo, “le queda humor” para sobreponerse a su tragedia, influenciar a otros y fomentar ese sentimiento de interconexión humana que (re)una a esas víctimas que se sienten abandonadas y rechazadas con una sociedad que no se ría a costa de sus penas, sino que se solidarice y aprenda de ese humorismo ejemplar con el que se resisten a autovictimizarse y a reproducir los ciclos viciosos de violencia.¹²³

¹²³ En entrevistas con Memoria Histórica las víctimas “denunciaron la indiferencia, la falta de solidaridad, el rechazo y hasta la hostilidad de la sociedad; actitudes y conductas que han llevado a que personas, familias y comunidades enteras experimenten sentimientos de soledad, rechazo y aislamiento. (327)

Reír a lo mero macho: la risa que eriza o la risa más-cara

"The secret source of humor is not joy but sorrow. There is not humor in heaven" Mark Twain

Dada la llamada “colombianización” que, se dice, ha sufrido México por cuenta de la guerra contra el narcotráfico, así como la historia común de violencias que remiten, al menos, a la cruenta colonización, este capítulo buscará mostrar que el uso del humor y su cuestionamiento, en contextos violentos, no es exclusivo de Colombia. Al contrario, es un fenómeno que identificaremos tanto en la crítica cultural, como en la literatura y el cine mexicanos. Esto, al intentar responder a la violencia desbordada mediante un humor cada vez más negro, así como a esos mitos de lo nacional que oscilan entre identificar al mexicano como un ser condenado a vivir en la jaula de la melancolía o a gozar, al menos, de uno de los dos tipos de humor que se han convertido en rasgos fundamentales de su identidad: el humor negro o el cantinflismo. Esta incursión no pretende agotar un asunto tan vasto como el humorismo en México, sino dejar abierto un futuro territorio de exploración y comparación que ilumine el estudio de este fenómeno en ambos países.

Aludiendo a reflexiones previas sobre el humorismo y la risa mexicana, nos centraremos en la novela *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos y en la película *El infierno* de Luis Estrada. Ambas enfrentan el problema de la guerra contra el narcotráfico con un humor tan negro que hace languidecer al de las catrinas de Guadalupe Posadas. Ambas tuvieron una gran acogida y ambas son del 2010, ese año en el que México celebraba por partida doble el bicentenario de la Independencia y el centenario de la Revolución, pero en el que las muertes andaban desatadas y el país corría el riesgo inminente de convertirse en un Estado fallido, al que solo le quedaba la risa como refugio

o forma de huida. Veremos que estos dos autores cuestionan no solo esa celebración nacional que patrocinaba el gobierno del presidente Felipe Calderón, como una cortina de humor festiva, que ocultaba el horror desatado por su declaración de guerra contra el narcotráfico, sino a esas risas, entre evasivas y violentas, con las que, se ha dicho, los mexicanos suelen enfrentar la muerte, corriendo el riesgo de contribuir a perpetuar la situación de violencia y de evitar una apertura solidaria hacia el dolor de los demás. Todo esto, alimentado por otro mito del carácter nacional: aquel, según el cual, el mexicano no se raja.

Veremos que Villalobos y Estrada, valiéndose del humor, cuestionan la risa de un público que frente al dolor del otro anestesia el corazón y endulza el paladar y critican ese impulso de fuga que Roger Bartra ha identificado en ciertas formas humorísticas como el cantinflismo (otro mito de lo nacional) con las que el mexicano busca evadirse de la realidad que lo agobia¹²⁴. Su humor, antes que cantinflesco y evasivo, pone los puntos sobre las íes, nombra el horror y agua la fiesta con la contundencia del eslogan de la película de Estrada, “México 2010: Nada que celebrar”, o del título de un libro del caricaturista Rius, sobre la violenta historia del país: *2010, ni independencia ni revolución*.¹²⁵

¹²⁴ Entre las formas de fuga de la dolorosa realidad están fenómenos como el cantinflismo al que concibe como “una crítica conformista que propone la huida y no la lucha, el escurrimiento y no la pelea”. Así, “el mexicano ese convierte en maestro de las fintas y los albures. Se vuelve un ser torcido, alambicado, evasivo e indirecto, dominado por ‘el afán de circunloquio’ gracias a un lenguaje a tal punto pródigo en rodeos, elusiones, despilfarros y retorcimientos que parece hecho a la medida para el arte de la finta...” (175)

¹²⁵ La caricatura que cierra su libro deja abierto un cuestionamiento sobre el humor mexicano vs los discursos oficiales. La caricatura de un Mexicano con cuerpo de bebé y sombrero charro cubriendo su rostro, a la que una viñeta llama “Estereotipo de siesta en un folleto turístico sobre México”, duerme bajo una reproducción de una estampa celebratoria del Centenario de la Independencia mexicana, en la que se contraponen los retratos del cura Hidalgo y Porfirio Díaz. Rius añade, de su puño y letra, una flecha que baja de la imagen de don Porfirio y aterriza una verdad que cae de espaldas al somnoliento mexicano,

¿Melancólicos o relajientos? Los mitos sobre el humor nacional

Antes de abordar las obras de Villalobos y Estrada, veamos cómo han convivido en el imaginario dos visiones encontradas sobre el carácter nacional con las que dialogan: una que fortalece mitos del humor mexicano como el cantinflismo o el humor negro y una que demuestra una sordera frente a la risa, dada por esa resistencia de la intelectualidad mexicana que ha reconocido Martha Elena Munguía en *La risa en la literatura mexicana* (2012).

Munguía identifica como ejemplos paradigmáticos de esa condena del pueblo mexicano a la melancolía, los casos del sociólogo Julio Guerrero y el filósofo Samuel Ramos, ambos de la primera mitad del siglo XX, con discursos marcadamente positivistas y un afán esencialista por encontrar el espíritu de la identidad nacional que encontraría, luego, ecos en el *Laberinto de la soledad* de Octavio Paz. Si Ramos sostiene, en *El perfil del hombre y la cultura de México* (1934), que el mexicano “Es susceptible y nervioso, casi siempre está de mal humor y es a menudo iracundo y violento” (En Munguía, 24), Guerrero no se queda atrás en marcar esa tendencia a la melancolía que extingue cualquier risa o humorismo vitalista y, en *La génesis del crimen en México*:

tachando la palabra fiestas y sustituyéndola por siestas: “Así que ¡felices ^{fiestas} siestas! (soñar no cuesta nada...)”. Rius contrapone el discurso oficial que mistifica la Historia nacional, borrando las zonas más oscuras y traumáticas por las que ha pasado el país, al discurso humorístico que adopta la caligrafía infantil de quien apenas puede insertarse en el mundo letrado valiéndose de la tachadura al margen para subvertir la versión oficial de quienes tienen los recursos y el poder para escribir la historia en letra impresa. La otra imagen a la que se contrapone esta tachadura humorística es la de la caricatura domesticada, vaciada de humorismo e instrumentalizada para cumplir fines promocionales típicos de esos folletos turísticos que buscan vender una imagen exótica de un paraje a costa de reforzar los estereotipos que vulneran la dignidad nacional para complacer la mirada extranjera.

estudio de psiquiatría social (citado tanto por Munguía como por Bartra¹²⁶); sentencia además una propensión burlesca y violenta en el mexicano:

En la Capital sin embargo, el uso del alcohol y otras causas que después estudiaré, a veces neutralizan este resultado, desarrollando un aticismo duro y malévolo que hace reír del prójimo, una filosofía semi-estoica y semi-burlona que hace desdeñar la vida y afrontar la muerte a puñaladas o balazos por cualquier chiste de banquete o párrafo de gaceta.

El mexicano, según esto, en vez de un humor que le permita reírse de sí mismo, usaría la risa como burla y arma violenta para compensar su impotencia mediante el poder de sentirse superior al más débil, pero en el fondo reflejaría ese complejo de inferioridad que le han diagnosticado no solo a los mexicanos sino a la mayoría de pueblos latinoamericanos, intelectuales como Ramos, Paz y Roger Bartra, en México o Paulo Freire, en Brasil, y Fernando González o William Ospina, en Colombia.

A las condenas del mexicano como melancólico de Ramos y Guerrero se les suman las de Emilio Uranga, en *Análisis del ser mexicano* (1952) y José E. Iturriaga, en *La estructura social y cultural del México* (1951). Para este último, el mexicano es de “naturaleza triste”, pero tiene un agudo sentido del humor. El problema es que lo emplea como arma de defensa y ataque en la lucha de la dura sociabilidad, con “saetas envenenadas” y en un civismo incipiente. La risa y la burla son, incluso, para Ramos el síntoma y la causa de individuos que “perdieron la fe en el hombre”, que dejaron de creer en Dios y no tuvieron una moral que la sustituyera y que “con los sarcasmos de un escepticismo egoísta, de todo se burlaron, nada creyeron porque nada sabían”, por lo que “el sentido moral sofocado en escombros de creencias, incubó una inmensa prole de

¹²⁶ “El estereotipo del campesino, como ser melancólico, ha llegado a convertirse en uno de los elementos constitutivos más importantes del llamado carácter del mexicano y de la cultura nacional”. (Bartra, 50)

criminales vergonzantes”, a los que llamó “generación de Yagos y Catilinas” que asechando, bajo las formas sociales y un lenguaje disfrazado, buscaron la ocasión para delinquir en sus funciones públicas y en su actividad privada”. (384)

En esa misma línea, el crítico literario Teodoro Torres, en *El humorismo y la sátira en México* (1943), se pregunta si el mexicano es satírico o humorista y concluye que es lo primero, ya que se trata de un “pueblo de resentidos e inconformes”:

...en cada mexicano hay potencialmente un satírico. Lo llevamos en la sangre, como herencia microbiana fermentada en largos siglos de larvación de un malsano remanso donde fueron dejando lo suyo todos los tipos de la picaresca española y las de nuestra propia picaresca... (92)

Munguía explica la sospecha pesimista frente a la risa de los intelectuales mexicanos de la post-revolución, como el resultado de un tiempo de desengaño en el que escriben, donde no hay ya utopías posibles tras la desilusión de la Revolución, en donde no ven mayor salida y sienten que el mexicano tiene una deficiencia intrínseca que le impide salir de esa trampa de miseria. Ante tantos muertos que produjo la Revolución y tan pocos cambios, cabría preguntarse no solo de qué sirvieron tantas vidas sacrificadas, sino también ese humor negro que floreció junto a la violencia¹²⁷, de una forma cercana a la que esa otra sangría que vive México hoy despertó un humorismo aún más truculento. Una lectura a contrapelo del moralismo amargo de Ramos, permite ver que, al contrario de lo que sostiene, sí hubo grandes dosis de risa en la cultura popular, fluyendo por los circuitos no oficiales, como aquellas que él mismo condena en la juventud escolar que

¹²⁷ Dentro de las expresiones humorísticas más críticas de la Revolución están desde las catrinas de Posadas, pasando por *Los Relámpagos de Agosto* de Jorge Ibargüengoitia y *Vámonos con Pancho Villa* de Fernando de Fuentes hasta *Entre Villa y una mujer desesperada*, una reciente obra de teatro llevada al cine, de Sabina Berman, en la que muestra ese machismo que alimentó y alimenta aún a revolucionarios como Villa y a sus defensores. Menos estudiado, pero igualmente negro o más, es la obra de Francisco Tario, a quién también persiguieron los fantasmas de la Revolución.

“ríe a mandíbula batiente de ese Clero asustadizo y se lanza a ciegas, ¡la infeliz” cándida y sin tino, en las umbrías cerradas del placer”, unos estudiantes que intercambiaban “literatura escrita y circulan clandestinamente cartas eróticas, poesías, cuentos y novelas con ilustraciones al crayon o a la acuarela, que al verlas se estremece de horror el espíritu”.(322)¹²⁸ Sin quererlo, Ramos deja ver que junto a los discursos oficiales hay una voz popular, una oralidad carnavalesca, fluyendo clandestinamente, como si fuera material infecto que lo oficial busca reprimir en lo profundo de las cañerías, pero que se le sale de esos conductos, le salpica el ceño fruncido y alimenta un espíritu popular que se resiste a ser domesticado por la moralidad de la élite letrada.

Frente a la pesadez intelectual de aquellos que desenmascaran la risa mexicana encontrando en ella dejos de violencia, agresividad, resentimiento, frustración o melancolía, existe el extremo opuesto de idealizar al mexicano como un ser entregado al relajo, al humor negro o al cantinflismo.

Empecemos por un mito que concibe al Mexicano como alguien que se ríe a mandíbula batiente hasta de la misma muerte y crea un territorio fértil para que aflore ese humor negro, típicamente mexicano, que reconoció Breton en su *Antología del humor negro* cuando incluyó las catrinas de Guadalupe Posadas junto a otras manifestaciones de oscuro humorismo como las de Jonathan Swift. Un humor en donde se mezcla lo más sórdido y trágico con lo humorístico y se crea un estado de perplejidad en el que no se sabe si reír o llorar. “*Mexico, moreover, with its splendid funeral toys, stands as the*

¹²⁸ Hoy, cuando en la sociedad occidental son pocas las cosas que no hemos desacralizado y cuando el humor y la risa son más sagrados que la religión como espacios de libertad de expresión y pensamiento que se resisten al cuestionamiento, los ataques de Ramos causan risa, pero también muestran el grado de subversión que podía tener el humor en ese entonces frente a los efectos que pueda tener en sociedades donde ya hace parte de lo hegemónico.

chosen land of Black humor”(xvii), escribe allí Breton preso de su fervor surrealista por lo exótico.

Haciéndose eco de esta naturalización exotista, en tiempos donde la violencia no es la de la Revolución sino la del narcotráfico, el escritor mexicano Paco Ignacio Taibo II, con ocasión del lanzamiento de su libro *Sólo tu sombra fatal* (2006), reivindicó el humor negro como el instrumento que inventaron los mexicanos para defenderse, por medio del exorcismo, de una realidad macabra. A esa realidad truculenta de un país ahora agobiado por la narcoviolencia la tilda de surrealista y de una que hay que mirar de frente y reírsele a la cara. De ahí que sentencie: “la literatura mexicana, sin humor negro, es un cadáver”.¹²⁹ Como dijimos en capítulos anteriores, esta idea del humor negro como un flujo que le evita desfallecer al cuerpo social herido por tanta violencia no solo se remonta a Breton, sino al mismo Freud, a quien este cita para mostrar cómo el Yo que se vale de esta forma de humorismo “rehúsa dejarse atacar, dejarse imponer el sufrimiento por realidades externas, rehúsa admitir que los traumatismos del mundo exterior puedan afectarle, y finge, incluso, que pueden convertirse para él en fuente de placer”(12). Y es que según Breton, la risa genera distancia sobre el sentimentalismo y “estar conscientes del horror y reírse de él es dominarlo (...) pues “sólo lo cómico es capaz de darnos fuerza para soportar la tragedia de la existencia. (12)” Esta visión de la risa, no es lejana a la famosa teoría de Bergson, para quien el humor, como hemos visto ya, generaría una suerte de desautomatización y distanciamiento cercano al de la célebre frase de Woody Allen: Tragedia + Tiempo = Comedia. Dice Bergson: “asistid a la vida como un

¹²⁹ "El humor negro es el gran instrumento que los mexicanos inventamos para defendernos, por el camino del exorcismo, de una realidad macabra. 'Detente, Satán maldito, no abuses de tu poder, si tú me quieres joder, a mí me pelas el pito': esa ejecutoria es el eje de este libro. El hecho de que se titule como una canción de Cuco Sánchez lo deja clarísimo". (En *Jornada*: <http://www.jornada.unam.mx/2006/04/25/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>)

espectador indiferente, y tendréis muchos dramas trocados en comedia. Ese distanciamiento genera lo que llama “una anestesia momentánea del corazón” y un dirigirse “a la inteligencia pura”.

Si bien resulta problemático hacer un corte radical entre la razón y lo sensible, Bergson parece apuntar al vaivén que debe darse entre lo racional y lo emotivo, como complementos, pues de ser permanente y total la anestesia del corazón, así como definitivo el distanciamiento, se podría producir un estado de cinismo indiferente que no repercute en un cambio de cosas, sino en una risa degradada y sardónica como la que veremos en algunos de los personajes de Estrada y en la que, antes que desautomatizar prácticas como la violencia, se las reproduce o sobrelleva. El riesgo de tanta risa es, pues, que ese humor negro que por defenderse del horror, finge que el dolor le genera placer, termine convirtiéndose en una suerte de máscara naturalizada, indiferente y cruel que reprima el llanto y la expresión emocional, en aras de mostrarse como un ser superior y totalmente distanciado de un drama que habría que enfrentar de forma comprometida y solidaria.

A esa risa fingida que enmascara y encierra al doliente parece apuntar Octavio Paz. Valiéndose de las teorías sicoanalíticas de Freud, de lo carnavalesco de Bajtín, de las ideas del sacrificio de Bataille y de un espíritu como el de los moralistas franceses, en su ya mítico *Laberinto de la soledad*, Paz ve en la fiesta y la risa mecanismos propios de ese macho mexicano profundamente inseguro que se niega aceptar la realidad terrible tal cual es y a mostrarse afectado por miedo a revelarse como un ser débil. Ya en 1950, Paz apuntaba a cómo la relación del mexicano con la muerte ha sido tan cercana y familiar que la abraza y hace de ella una fiesta, un objeto de juego y burla, en la que la desacraliza

pero a la vez la exalta¹³⁰. Esto, cuando al país aún lo perseguía la podredumbre del número incierto, pero enorme de cadáveres que dejó la Revolución, “sangrienta” y “portentosa fiesta en la que el mexicano borracho de sí mismo, conoce al fin, en abrazo mortal al otro mexicano” (Paz, 294) (se estima que entre 2 y 3.5 millones) y no se imaginaba aún la narcoviolencia que vendría en el centenario de ese mito nacional,.

El macho mexicano, según dice Paz, es un ser hermético y encerrado en sí mismo que mide su hombría por la invulnerabilidad ante las armas enemigas y los impactos del mundo externo, produciendo un estoicismo resignado en el que “no sólo no se abre; tampoco se derrama” (Cap. 2, 12). De esa intención por mostrarse como un verdadero “macho” brota una risa fingida, una sonrisa disimulada que muestra para no quejarse y una fiesta que no es expresión realmente alegre, sino una explosión violenta de tantos sentimientos reprimidos como la que veremos se produce al final de *El infierno*, durante ese Grito de Dolores que termina en una masacre.

si en la Fiesta, la borrachera o la confidencia nos abrimos, lo hacemos con tal violencia que nos desgarramos y acabamos por anularnos. Y ante la muerte, como ante la vida, nos alzamos de hombros y le ponemos un silencio o una sonrisa desdeñosa. La Fiesta y el crimen pasional o gratuito, revelan que el equilibrio de que hacemos gala sólo es una máscara, siempre en peligro de ser desgarrada por una súbita explosión de nuestra intimidad (Paz, 194-200)

Vemos que la risa del mexicano como una suerte de fiesta transitoria, antes que una forma de abrirse sería, bajo esta visión, una máscara para ocultar su dolor. Sería una forma sublimada y excesiva de abrirse sin dejar verse como débil y sentimental; una vía cobarde de disimular su miedo al reproche del otro y una huida de su vida sórdida que no

¹³⁰ “El mexicano, en cambio, la frecuente, la burla, la acaricia, duerme con ella, la festeja, es uno de sus juguetes favoritos y su amor más permanente. Ciertamente, en su actitud hay quizá tanto miedo como en la de los otros; mas al menos no se esconde ni la esconde; la contempla cara a cara con impaciencia, desdén o ironía: “si me han de matar mañana, que me maten de una vez.” (Cap. 3, 22)

cambia nada y que solo deriva en el quietismo. De ahí que Paz, como Ramos o Guerrero, le niegue al pueblo mexicano su carácter alegre y lo condene, en comparación a los norteamericanos, a una melancólica soledad:

La contemplación del horror, y aun la familiaridad y la complacencia en su trato, constituyen contrariamente uno de los rasgos más notables del carácter mexicano. Los Cristos ensangrentados de las iglesias pueblerinas, **el humor macabro** de ciertos encabezados de los diarios, los "velorios", la costumbre de comer el 2 de noviembre panes y dulces que fingen huesos y calaveras, son hábitos, heredados de indios y españoles, inseparables de nuestro ser... Los mexicanos son desconfiados; ellos abiertos. **Nosotros somos tristes y sarcásticos; ellos alegres y humorísticos** (159, las negrillas son mías)

El filósofo Ismael Diego, quien celebra e idealiza el cantinflismo en su libro *Cantinflas, Genio del humor y del absurdo* (1954), concuerda con su contemporáneo Paz al negarle el don de una auténtica risa al macho, pero, en cambio, sí se la reconoce al pueblo y a las mujeres, aunque por una irracionalidad que él concibe positiva:

Para mí hay este hecho tan simple: el varón, cuanto más varón, menos ríe. Toda risa es de esencia mágica. Por eso se da plenamente en el niño, en la mujer y en el salvaje. La razón pura no sabe reírse. Y si Dios se ríe alguna vez es porque en Él se da todo lo lógico y todo lo mágico del mundo. La risa racional o racionalizada es mellada, ambigua, desganada, raída, lateral; es cuando más son-risa, sub-risa o soto-risa. Pero la verdadera risa, amplia, soleada y sonora, la da el ventero, el rústico, el gordo, la mujer: es decir, el que vive en plenitud y se deja coger del chiste o la expresión cómica. (26)

Fiesta popular y risa se confunden no solo en Paz sino en teorizaciones como las carnavalescas de Bajtín y son elementos con los que dialogan tanto *El infierno* de Estrada como *Fiesta en la madriguera* de Villalobos. Distinciones como las que hace Jorge Portilla, en *Fenomenología del Relajo* (1966), entre este fenómeno y otros como el humor o el sarcasmo pueden servirnos antes de acercarnos a estas obras.¹³¹ Portilla, uno

¹³¹ Esto, pese a las burlas que le hace Ibargüengoitia, en uno de sus cuentos de *La ley de Herodes*, por su supuesta clarificación de un asunto tan resbaladizo, en un tratado erudito que deja al narrador más confundido que antes.

más de esa celebrada camada de filósofos del grupo Hiperión que, mediante el estudio de la realidad mexicana buscaron una filosofía propia y contribuyeron a la construcción intelectual del nacionalismo mexicano, teoriza sobre ese fenómeno festivo, tan mexicano pero tan cercano al choteo cubano o al mamagallismo colombiano, que es el relajo. Un fenómeno en el que los valores parecen suspenderse y la comunidad desintegrarse con la explosión de un nihilismo relajiento al estilo del que critica Paz cuando se refiere a las fiestas y borracheras mexicanas¹³².

Bajo la influencia de un marxismo preocupado por criticar las ideologías alienantes y opresoras del proletariado, Portilla examina el relajo y sus posibilidades revolucionarias de transformación social. Para ello lo distingue de otros fenómenos, como el sarcasmo, la ironía y el humor. Si el sarcasmo es “burla ofensiva y amarga”, cuya intensidad corrosiva se orienta hacia una víctima específica y a un fin que no es otro que el de rebajarlo, el relajo “crea un vacío al valor”, es “ambiental, colectivo, y ocasionalmente estrepitoso” (29). El relajo impulsa a la risa y al movimiento desordenado, caótico. El sarcasmo paraliza y crea un ambiente enrarecido, una sensación inminente de violencia. Si el sarcasmo se da entre dos individuos y puede limitarse a un acto individual de habla, el relajo requiere de la repetición, del contagio en una colectividad. Frente al choteo, donde cada sujeto busca realzar su valor y mostrarse superior en ingenio al otro (aunque con menos agresividad que en el sarcasmo), la diferencia con el relajo radicaría en que en el primero se da en una relación bilateral que

¹³² Portilla define el relajo como “la suspensión de la seriedad frente a un valor propuesto a un grupo de personas. Esta suspensión es realizada por un sujeto que trata de comprometer a otros en ella, mediante actos reiterados con los que expresa su propio rechazo de la conducta requerida por el valor. Con ello, la conducta regulada por el valor correspondiente es sustituida por una atmósfera de desorden en la que la realización del valor es imposible.” (25)

pretende mantener la relación y en donde el público es mero espectador, mientras que en el segundo se trata de un triángulo en donde se funden espectadores y actores pues el agente del relajó “tiende a desaparecer y a ocultarse en el ambiente que ha provocado” (29) para que todos sean actores. El que chotea salta al ruedo como Pedro Malo y Jorge Bueno cuando, en *Dos hombres de cuidado*, se lanzan tiros cantados el uno al otro, celebrando su ingenio por encima del otro y despertando solo las risas del público. En ese caso, el choteo deriva en sarcasmo y el sarcasmo en amenaza de irse a los puños para demostrar, en el fondo, quién es más macho. Quién es superior al otro.

Al contrario de estos fenómenos, el humor auténtico tiene, para Portilla, “una intención explícitamente dirigida a la libertad.(...)” y es “una actitud de estilo estoico que muestra el hecho de que la interioridad del hombre, su subjetividad pura, nunca puede ser alcanzada o cancelada por la situación, por adversa que ésta pueda ser; muestra que el hombre nunca puede ser agotado por su circunstancia. “Yo soy yo y mi circunstancia” decía Ortega y Gasset; para el humorista yo soy más bien yo que mi circunstancia” (75).

Esa resistencia frente a lo más doloroso, sombrío y siniestros de la existencia la encuentra especialmente y, en concordancia con lo que ya vimos en Breton, Freud y Taibo II, en el humor negro. En coincidencia con ellos y contribuyendo a consolidar el mito del humor negro mexicano, escribe:

Alguien ha dicho que México es la tierra de elección del humor negro y esto es verdad en cierta medida. En México el humor negro es cosa frecuente y los mexicanos ponen en obra esta actitud a veces con maestría espeluznante. Los dibujos de Posada son un testimonio bien conocido de ello. Hay humor negro, por ejemplo, en el relato que refiere la entrevista entre el médico y el hombre que tiene el pecho atravesado por un puñal. -¿Duele mucho?-pregunta el médico.- Sólo cuando me río-, contesta el paciente.” (75)

El humor verdadero, según Portilla, no recae en el cinismo, sino que parte de la negatividad y la supera, al paliar el patetismo o la adversidad. Sabe que la existencia es

dolorosa, pero no pretende poder entender o expresar el dolor propio o ajeno ni se entrega a la pena. Lo reconoce, se ríe de este y lo trasciende con un acto de reafirmación del yo que se dirige hacia adelante. Si el relajio no es revolucionario pues se entrega a una libertad que se anula a sí misma en un embrollamiento que sume en la pasividad y en una negatividad insuperable que abraza el fracaso como único destino posible, el humor supera la negatividad y abre horizontes para la acción:

El humor cancela el patetismo, que es una actitud de desesperación ante la acción. El patetismo lleva implícita la afirmación: “no hay nada que hacer”; quiere consagrar, como insuperable, un estado del mundo. El humor destruye esta consagración y devuelve su carácter transitorio a la situación que el patetismo quería hacer definitiva(...) El humor no niega que las cosas sean como las ve el hombre patético, pero deja abierta la posibilidad de superarlas aunque sea sólo por una actitud interna (85)

Influido por el existencialismo sartreano en el que la indecisión es una forma de decisión, Portilla critica que el relajio renuncie al futuro y a cualquier posibilidad de ejercer la libertad con responsabilidad, sin darse cuenta que su actitud es de por sí un acto de la libertad, pero que resulta autodestructivo de sí mismo y su comunidad. (41) Y es algo lamentable, a su juicio, pues el relajio está dotado de gran inteligencia, pero su disipación y falta permanente de seriedad lo llevan a que de “llegar muy lejos” llegue a “ninguna parte”. No se preocupa, sino que se des-ocupa, sentencia Portilla, y por ello se vacía de todo compromiso y porvenir. En esta medida, el relajio contribuiría a fomentar el sentimiento de inferioridad que Ramos le diagnosticaba al ser mexicano. La crítica de Portilla buscaría, entonces, exaltar un humorismo que fortalezca el ego disminuido del mexicano y lo mueva de optimismo hacia horizontes nuevos de posibilidad, de una forma afín a la que vimos en García Márquez al contribuir con el juego y el humor con los proyectos revolucionarios que desde Cuba buscaban construir

un “Nuevo hombre” y una nueva sociedad. El humorista, como el religioso, es consciente del sufrimiento de la existencia, pero no busca refugiarse en un cielo prometido o en soluciones milagrosas, sino que afronta la situación con el buen humor necesario para cambiar los asuntos de la tierra.

Como Paz, Portilla también ve en la risa del relajiento una máscara sonriente que oculta su profunda melancolía, así como un buen corazón y “un nihilismo disfrazado de buen humor, en el que cae como sin querer, arrastrado por el automatismo de su negación”(41). Esa máscara se le hace habitual y lo llevaría a la creencia esencialista de que nada puede mejorar y de que está, irremediablemente, abocado al fracaso.

Por último, nos quedan el cantinflismo como mito del humor nacional y sus detractores. Ismael Diego exalta el habla de Cantinflas como una reivindicación del pensamiento mágico e irracional que se resiste a los impulsos opresivos del discurso racional occidental y como una muestra del genio superior de un pueblo capaz de crear un artista de la altura o más de Charles Chaplin. No le basta con idealizarlo, sino que sobrepone la sinrazón de su buen humor al humor resentido de Chaplin y lo celebra por su “gran piedad e indulgencia para todo lo humano” y porque es “el pelado que vive feliz en su sociedad”. Por su parte, Carlos Monsivais, en *Escenas de pudor y liviandad*, lo erige como institución mítica de la mexicanidad, pero también como la encarnación de un humor evasivo que resemantizó la figura demonizada del pelado, transformando su agresividad y la de la carpa en un mero relajito de salón:

Los pobres aplauden en él lo conocido y lo próximo, y, sabiéndolo o no, se entusiasman con un hecho no tan insólito: la representación festiva y vindicativa de la miseria. Los ricos les agradecen la oportunidad de reírse de los demagogos y de los pobres, y el fin próximo de la comicidad de ciudad pequeña y todavía rural.

A mediados de los treinta, la élite celebra a Cantinflas: es la perfecta “puerilidad” de los de Abajo. Y él corresponde. (91)

Con la distancia y la limitada capacidad de respuesta del público que trae el imperio de la televisión y su usurpación del talento de las carpas, el principal perjudicado es el humor y aquellos llamados a encontrar en este una forma de resistencia y liberación. Puede ser por ello que Monsivais lamente cómo ahora, al contrario que antes, se le permita todo al comediante sin que el espectador ejerza realmente un control crítico sobre este, ni piense demasiado en las implicaciones de su risa. Fue justamente la risa lo que hizo que la perorata sin sentido de Mario Moreno fuera considerada como el chiste que haría nacer el cantinflismo, en vez de como el medio de defensa que tuvo el cómico ante el pánico escénico que le produjo la reacción de un público que, en la carpa, no tenía problema en tirarle botellas a quienes no les causaban gracia. Si la gente no se hubiera reído, el cantinflismo habría muerto antes de nacer y hoy estaríamos escribiendo otra historia sobre el humor mexicano.¹³³ Jorge Volpi es otro que deja ver su hartazgo frente al cantinflismo, pero también su penetrante influencia en el carácter mexicano, cuando en una diatriba “Contra Cantinflas” escribe:

...ha conseguido algo que ningún otro creador mexicano (ni Paz, ni Rulfo, ni Fuentes): que su imaginación se convierta en realidad. Al morir, Cantinflas dejó un país con millones de personas idénticas a él. Millones de imitadores —yo entre ellos— cantinfleando sin remedio. Yo cantinfleo, tú cantinfleas, él cantinflea...

¹³³ En el caso del Pirurris que, como Cantinflas, pasó del teatro a la televisión, Monsivais lamenta la entrega incondicional de un público que, con la parodia que hace este comediante de los niños “fresa” de la Ibero que se engolosinan hablando pestes de los “nacos”, se burla realmente de los de abajo, reafirmando los discursos clasistas de las clases privilegiadas. Esto, negándose a ver que el objeto de burla, el naco, no es otro que el mismo pueblo. Monsivais critica también ese “humor” sexista de alburas como los que en 1960 compendia el escritor Armando Jiménez en *Picardía Mexicana* y que, con más de 143 ediciones, funciona como manual formulaico de gracejos que “educa” en la reproducción de la discriminación “humorística”. (*Días de guardar*, 120)

Me pregunto si algún día los mexicanos romperemos el hechizo y conseguiremos llamar a las cosas por su nombre...”

Esa pregunta de Volpi y las críticas de intelectuales como Monsivais, Paz o

Portilla nos recuerdan lo importante que es contar con un público entrenado en detectar las trampas de humores que reproducen la violencia o la opresión y nos permiten preguntarnos si el humor de Estrada y Villalobos responden o no a los cuestionamientos que se le han hecho al humorismo mexicano.¹³⁴ Pensar si su humor es un simple reflejo de los humores que hemos identificado como mitos del carácter mexicano o si, permiten, como los ensayos citados, una reflexión meta-humorística, una reeducación de una risa que se ha convertido en automática y habitual y una contribución a superar el malestar social. ¿Habrá en su obra ecos de la visión humorística de Bergson, Breton y Freud? ¿Reanimará su humor al cuerpo social o será este un paliativo que le impida seguir andando entre los cadáveres, sin hacer mucho por transformar ese cuerpo moribundo? ¿Derivará su humor en una máscara que, a lo Paz, alimente la soledad, la resignación y el machismo de un estoicismo quietista que se niega a mostrar debilidad y compasión por el dolor del otro, en mero relajo que no cambie nada o en un humor aún más negro que el de Posadas que distancia, detiene y desenmascara a esa risa que se ha naturalizado hasta convertirse en una máscara sardónica que se lleva sin ser consciente de que es una careta, una mueca desprovista de humor que solo sirve como instrumento para ejercer o perpetuar la violencia?

¹³⁴ Estrada podría contestar al reclamo de Volpi con su capacidad para llamar las cosas por su nombre. Con tres películas satíricas Estrada desnuda las mentiras de tres sexenios. En *La ley de Herodes* desenmascara el falso carácter revolucionario y democrático de un partido que no es sino una escuela para la criminalidad y la corrupción, en donde la única ley la de una picaresca a la mexicana en la que “o te chingas o te jodes”. En *Un mundo maravilloso* denuncia la farsa del lugar maravilloso que, bajo los encantos del neoliberalismo, le pinta Fox a ese país que, la gente, ha llamado Foxilandia. En *El infierno* denuncia el engaño de esa guerra contra el narcotráfico en la que el gobierno insiste, mientras siguen rodando cabezas por las calles, “estamos ganando”.

Sostendremos que el humor de estas obras es un humor anticlimático, que incomoda, que cuestiona al que ríe ajeno al drama, que interrumpe el placer de reír e impide que se produzca una sensación de pleno alivio. Entre los mitos del cantinflismo, el relajo o el humor negro, optan por ese que, según John Morreall, mezcla una primera sensación de placer con un sentimiento posterior de culpa por haber reído. Por ese humor negro en el que se da una oscilación entre sentimientos negativos y positivos, siendo posible disfrutar algo y al mismo tiempo sentirse perturbado por nuestra habilidad de disfrutarlo. Ese sinsabor que produce el humor negro llevado al límite impulsaría a cada sujeto a hacer su propio juicio sobre su risa y a cuestionar el humor a nivel meta-humorístico.

Risas más-cara como las del macho que no llora para fingirse superior se pondrán en escena como antimodelos, en *El infierno* con personajes como El Sargento, el Sardo o un Benny degradado por la violencia, que ríen mientras torturan y asesinan. También, en *Fiesta en la madriguera*, cuando el padre del niño-narrador le reprime el llanto y los sentimientos afectados que ve como propios de los débiles en pos de una risa de macho que le de el prestigio de ser visto como fuerte y superior a las tragedias. Antes que funcionar como las risas mecánicas del público de una comedia americana que le dicen al televidente qué es chistoso y cuándo reírse, estas risas degradadas harían lo contrario: mostrarse como incongruentes frente a la situación terrible en la que se presentan, como risas grotescas que cuestionan y reflejan la risa de un público que viene riendo pese al infierno que se le muestra, pero que también demuestran que en el cielo no hay lugar para reírse.

Como veíamos en la introducción al citar a Critchley, el humor puede revelarnos ser esas personas que, francamente, preferiríamos no ser. El humor negro y las risas sardónicas que se ponen en escena en la obra de Villalobos y Estrada nos devela la violencia que no queremos reconocer bajo la máscara de nuestra propia risa como violencia sublimada, para invitarnos a rechazarla como antimodelo que habría que evitar. Y es que, tanto en *Fiesta en la madriguera* como en *El infierno*, veremos que hay un doble movimiento. Se cuestiona el humor negro que ha derivado en una máscara sarcástica y violenta, pero también se combate con chispazos de humor negro la ceguera con que los críticos han silenciado esas risas que resuenan en la literatura mexicana, en pos de lecturas que privilegian su lado más pesado.

Sin más preámbulos, exploremos, entonces, el humor negro en la novela, *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos, y luego, en la película *El infierno* de Luis Estrada, como humorismos al extremo que cuestionan al mismo humor. Vemos que además de ser ambas baldados de agua fría en la celebración de la Independencia nacional, ambas tienen protagonistas que se ven envueltos en la violencia desatada por la guerra contra el narcotráfico y un punto de vista liminal y desfamiliarizador: el del hijo pequeño de un narco, al que confunden con un enano o un adelantado y el de un cantinflasco inmigrante ilegal que vuelve de EEUU para enfrentar el infierno en el que se ha convertido su pueblo al otro lado de la frontera, antes Arcángel y ahora NarcÁngel.

Fiesta en la madriguera: entre la risa del macho y otra educación sentimental

Fiesta en la madriguera es la historia de Tochtli, el hijo pequeño de Youcault, un poderoso narco, refugiado en un palacio cubierto de oro por cuenta de la guerra contra y

entre el narcotráfico. La novela está narrada desde el punto de vista de este niño a quien le gustan los sombreros, los diccionarios, los samuráis, las guillotinas y palabras como “siniestro”, “nefasto”, “sórdido” y “fulminante”, muy ajenas al lenguaje de un niño común. Tan o más importante que la historia que se narra¹³⁵ son la soledad del niño, la melancolía que deriva en sus comentarios sarcásticos y su aislamiento en un lujoso castillo que funciona como fortaleza pero también como cárcel auto-impuesta. También, la educación “sentimental” que recibe (una educación que reprime el llanto en pos de la risa de un macho como el padre), el tono con el que Tochtli narra la violencia en la que vive inmerso, así como la forma en que, según Ricardo García Mainou, su humor negro sirve como arma de doble filo que “alterna el horror de nuestra lectura con la cotidianidad casi trivial con que el narrador describe su mundo”, invitando “tanto a la carcajada como a la inevitable reflexión frente a un subtexto político de implacable actualidad y pertinencia”.

Con una naturalidad perturbadora, el niño cuenta que conoce más cadáveres que personas vivas, habla de cabezas cortadas que pasan de moda pues, dice, “ahora en la tele se usan más los restos humanos” (84), restos humanos que no se guardan como las cabezas en cajas de brandy, sino en “bolsas del súper, como si en el súper se pudieran comprar los restos humanos”. Por medio de esa voz que, Gabriela Viener describe como “extraña y cruel en su inocencia”, Tochtli termina de hundir el dedo en la llaga, con una

¹³⁵ El viaje para conseguir unos hipopótamos enanos de Liberia en vías de extinción que satisfagan el capricho exotista del hijo del narco y que bien podrían ser una suerte de colonización especular de aquella a la que ha sido sometida México desde la Conquista y luego por medio de la satisfacción de los deseos exotistas de un público occidental que reduce al “otro” a ser parte del gabinete de curiosidades que conforma su imaginario sobre el Tercer Mundo.

especulación que revela el punto al que se ha degradado la vida en un México convertido en madriguera:

Yo creo que si vendieran cabezas cortadas en el súper las personas las usarían para hacer el pozole. Pero primero habría que quitarles el pelo, igual que a las gallinas se les quitan las plumas. Los calvos seríamos más caros, porque ya estaríamos listos para el pozole”. (85)

Cercano a la “Modesta propuesta” de Swift, este razonamiento perverso, pero pronunciado con aparente inocencia, rebaja y profana algo sagrado, como los despojos humanos y lleva al lector a la perplejidad de no saber si reír o llorar, ante una realidad que la novela no evade, sino que mira a la cara. La profanación de cadáveres ya es bien conocida en la realidad extratextual mexicana en donde las imágenes de decapitaciones y ahorcamientos se han tomado las portadas de los principales periódicos, pero esta segunda violencia que notamos al ver que el hecho en vez de generar rechazo es material humorístico que tienta al lector a sentir el placer de reírse del mal ajeno, tendría la potencialidad de sacudir y devolver la sensibilidad de quien se ha acostumbrado como el niño a vivir inmerso en la violencia, al punto de compartir su forma natural de sobrellevarla y hasta de celebrarla con el consabido “buen” humor con el que, supuestamente, se enfrenta la muerte en México, no llorando, sino riendo a lo mero macho frente a las peores tragedias. Esto según el mito aquel que, vimos, se ha ido construyendo a partir de la omnipresencia de imágenes como la de las Catrinas de Posadas o la citadísima frase del libro del antropólogo norteamericano Oscar Lewis, *Los hijos de Sánchez* (1961), en la que uno de ellos dice: “En un pleito en ningún momento

voy a pedir tregua, aun cuando me estén medio matando, voy a morir riendo. Esto es ser muy macho” (36)¹³⁶

Resulta difícil establecer si el niño busca ser gracioso para ganar nuestra simpatía o si lo que dice y nos resulta cómico se debe a la ausencia de una corrección que le reprima lo que para otros sería inapropiado decir o si obedece a una melancolía que deriva en burla, dada por el hecho de que no ha logrado hacer el duelo por la muerte de su madre, pues su padre le impide llorar y así cerrar esa herida. Sin embargo, se adivina el afán de generar un efecto chocante de incongruencias en el lector por parte de quien mueve los hilos detrás de una voz que por su extrema naturalidad para decir lo indecible resulta extraña y opuesta a la que se esperaría oír de un niño.

El ventrilocuismo de esa voz extrañada del niño podría funcionar como una suerte de máscara que, a lo Brecht, delata la artificialidad de su frialdad y evoca otra voz posible, la de una niñez no familiarizada con la violencia en la que se pueda proyectar un mejor futuro para el país, así como una educación sentimental distinta que no se celebre la crueldad como sinónimo de fortaleza e inteligencia. Lo cierto es que la educación machista reprime el llanto, la afectividad y la expresión de emociones de un niño que, orgulloso, dice:

Lo que sí soy seguro es un macho. Por ejemplo: no me la paso llorando por no tener mamá. Se supone que si no tienes mamá debes llorar mucho, litros de lágrimas, diez o doce al día. Pero yo no lloro, porque los que lloran son de los maricas. Cuando estoy triste Yolcaut me dice que no llore, me dice: -Aguántate, Tochtli, aguántate como los machos.” (12-13)

¹³⁶ En *The Meanings of Macho: Being a Man in Mexico City (Men and Masculinity)*, Matthew C. Gutmann muestra que ese pasaje específico es citado en múltiples textos antropológicos sobre México y contribuye a fortalecer el estereotipo del machismo mexicano como un rasgo propio del carácter nacional.

En ese “*home schooling*” forzado por el aislamiento, Tochtli tiene dos posibles modelos masculinos de conducta, el de un padre todopoderoso que hace las veces de un rey a la mexicana en su narco-reinado y el del sometido intelectual indigenista que tras el fracaso de los ideales de la Revolución Mexicana se entrega a la publicidad y luego del nuevo desengaño de las promesas del neoliberalismo de los 90 y del mal llamado “Milagro económico mexicano”, termina como siervo del narco y profesor privado de su hijo mimado y huérfano de madre.

En Tochtli parecería ocurrir esa educación machista de la que habla Octavio Paz, evocando esa misma historia que le enseña el intelectual al niño, como modelo de conducta de quien no se raja ante la adversidad. Eso, cuando escribe Paz:

El “macho” es un ser hermético, encerrado en sí mismo, capaz de guardarse y guardar lo que se le confía. La hombría se mide por la invulnerabilidad ante las armas enemigas o ante los impactos del mundo exterior. (...) Nuestra historia está llena de frases y episodios que revelan la indiferencia de nuestros héroes ante el dolor o el peligro. Desde niños nos enseñan a sufrir con dignidad las derrotas, concepción que no carece de grandeza. Y si no todos somos estoicos e impasibles —como Juárez y Cuauhtémoc— al menos procuramos ser resignados, pacientes y sufridos. La resignación es una de nuestras virtudes populares. Más que el brillo de la victoria nos conmueve la entereza ante la adversidad.” (...) El mexicano no sólo no se abre; tampoco se derrama. (Cap 2, 11)

En vez de llorar, Tochtli ve que su padre se ríe de todo, del idealismo político de su maestro, así como de la muerte de personas como la directora de un zoológico a la que la devoraron los leones y a la que según él, “la suicidaron”. Se ríe de esos políticos corruptos que representa El Gober, un gobernador marioneta de quien se burla y dice, como otra muestra más de su machismo, que “no gobierna a nadie, ni siquiera a su puta madre”.

Tochtli se inclina por imitar a su padre en casi todo: en usar sombreros que lo protejan del ridículo de ser víctima de una cagadura de paloma y le den un aire de distinción en vez de uno de ser un *don nadie*, en atesorar objetos como forma de elevar su estatus, pero sobretudo en esas risas y burlas que rayan en la sociopatía y que dirige incluso en contra de su maestro, de supuestos machos que en películas como *Dos hombres de cuidado* cantan como enamorados y de víctimas decapitadas por las retaliaciones entre los carteles.

La risa y las frases con tintes de humor negro de Tochtli generan perplejidad y llevan a preguntarse si más que aliviar se muestran como una máscara que reprime expresiones de afecto, solidaridad, tristeza que le permitan al niño hacer un duelo por la muerte de su madre o asimilar la violencia y el miedo a los que vive expuesto, todo por mantener una apariencia de fortaleza y estoicismo macho que en última instancia lo aísla, le impide sentir empatía por el dolor ajeno y lo dota de una risa que en vez de “anestesia momentánea del corazón” es más una anestesia permanente. Una risa máscara que lo distancia a tal punto del horror que le impide sentirse afectado por este, rechazarlo y buscar otra alternativa a la de su perpetuación, bajo la forma sublimada de su humor negro naturalizado y su impulso por ejercer dominio sobre seres aún más indefensos que él, los hipopótamos enanos africanos que tanto desea tener.

El niño Tochtli, sin inmutarse, dice: “Hablando del cerebro, es importante quitar los sombreros antes de los balazos en el cerebro, para no mancharlos. La sangre es muy difícil de limpiar” (18) La hombría representada por el sombrero del macho y el valor de lo material están por encima de la vida del otro, en este mundo donde lo sagrado es el dinero y la razón que impulsa los actos, el afán de prestigio, de ser alguien: un duro.

La novela evidencia el machismo como una de las violencias que alimentan las matanzas y muestra cómo estas terminan siendo tan familiares que se vuelven un mero rito doméstico. De ahí que Tochtli diga cosas como esta: “Seguro que lo mataron, porque más tarde vi pasar a Itzspapalotl con la cubeta y el trapeador” (18).

La exposición a tanta violencia ha generado en el niño una fascinación que se refleja en su humor macabro, su gusto por palabras violentas y en sus juegos degradados, donde de la mano de su padre adivina cuántas balas son necesarias para matar a un hombre. Y es que Tochtli conoce más muertos que vivos y, en su encierro, se aburre tan profundamente que obtiene placer de asuntos como la guillotina de los “civilizados” franceses y la conquista de México, la cual le parece “un tema divertido, con guerra y muertos y sangre” (17), en vez de una historia de masacres digna de un rechazo tan o más enérgico que el de las masacres que sufre el país por cuenta de la guerra contra el narcotráfico.¹³⁷

El niño, como decíamos, se divide entre la educación de un intelectual con ideas revolucionarias que denigra de los políticos y de los gringos imperialistas, pero que trabaja para los narcos y el pragmatismo realista de su padre, quién se ríe a cada rato del idealismo del maestro y lo sustituye con sus juegos siniestros. Tochtli deja ver con sus palabras lo que podríamos llamar una educación “sentimental” lúdica, grotesca y degradada:

Una de las cosas que he aprendido con Yolcaut es que a veces las personas no se convierten en cadáveres con un balazo. A veces necesitan tres balazos o hasta

¹³⁷ El placer que obtiene el niño del horror bien podría ser eco de la frase de Baudelaire “Un oasis de horror en un desierto de aburrimiento”, citada en el epígrafe de 2666 de Bolaño, o de una atribuida a Hobbes: “La única pasión de mi vida ha sido el miedo”.

catorce. Todo depende de dónde les des los balazos. Si les das dos balazos en el cerebro segurito que se mueren. Pero les puedes dar hasta mil balazos en el pelo y no pasa nada, aunque debe ser divertido de mirar. Todo esto lo sé por un juego que jugamos Yolcaut y yo. El juego es de preguntas y respuestas. Uno dice una cantidad de balazos en una parte del cuerpo y el otro contesta: vivo, cadáver o pronóstico reservado”. (18, el subrayado es mío) .

De la idealización del juego y el humor que vimos en el Boom latinoamericano, hemos pasado a lo lúdico como práctica degradada, contagiada de violencia, en donde el cálculo frío sobre los daños a otro individuo se tornan de lo más natural y divertido, no solo para el niño, sino para esos otros que leen, buscando solo romper su aburrimiento con el horror narrado y las sonrisas que les despierta el tono familiar con que se narra. En la mirada indolente y burlona de Tochtli no solo se refleja la de ese mexicano que a punta de tanta exposición a la violencia ha optado por resistirla con la máscara de un humor cruel y oscuro, sino también la de aquellos que nos acercamos desde afuera a ese pozo de horrores, como si fuera un juego divertido de policías y ladrones, del que no se salva nadie y en el que confirmamos esos estereotipos del salvaje caníbal americano que esperamos ver del mexicano como el nuevo narco-colombiano que, en vez de poner bombas, decapita.¹³⁸

La novela de Villalobos acierta en no demonizar a los narcos como los únicos violentos o culpables. La cultura letrada, bajo su manto de civilidad, puede llegar a ser tan violenta como estos, como parece apuntar la ironía de que el niño alabe el buen gusto y la sofisticación de los franceses que inventaron la guillotina para defender los derechos del hombre. En el fondo, la violencia de los narcos no es ajena a la que funda la civilización occidental, erigida según el maestro de Yochtli sobre “una montón de

¹³⁸ Para una denuncia con humor negro del exotismo con que los lectores y autores extranjeros buscan en México confirmar los estereotipos de lugar perfecto para el horror, la violencia y lo buñuelesco, léase el cuento “Amigos mexicanos” de Juan Villoro, publicado en *Los culpables*.

cadáveres” (30) o a la de aquellos americanos que acabaron la guerra con un par de bombas atómicas (81).

De hecho, la fiesta en la madriguera a la que alude el título parece ser la fiesta que hace Youcault para recibir a un tal Paul Smith, su socio en EEUU y a quien el maestro de Yochtli recibe con una pregunta cargada de ironía: “Hey, gringo, ¿invadieron algún país en los últimos veinte minutos?” Smith le contesta: “-Tu puta madre, naco, invadimos tu puta madrre” (82). La respuesta no sólo relaciona a la nación con la madre chingada o con la madre ausente del niño haciendo que la pregunta sobre la risa como respuesta a la pérdida sea un cuestionamiento a esos ciudadanos que ven como su Nación se convierte en un estado casi fallido, sino que confirma que esa fiesta del bicentenario de la independencia mexicana, como en *El infierno*, no es más que otra máscara que oculta el desastre de un país en guerra civil al que saquean los más poderosos y corruptos de cada bando. Una mentira, cercana a la del chiste favorito del niño que, como en *El Infierno*, delatan la farsa de la guerra contra el narcotráfico:

El chiste que más me gustó fue el de unos policías mexicanos que hacían que un hipopótamo confesara que era un conejo. No era un hipopótamo enano de Liberia, sólo un hipopótamo normal. Se trataba de un concurso entre los policías del FBI del país Estados Unidos, de la KGB del país Rusia y de los judiciales de México para ver quién encontraba primero en un bosque a un conejo rosa. Al final los judiciales llegaban con un hipopótamo pintado de rosa diciendo:

-Soy un conejo, soy un conejo.

Eso era chistoso, pero también era un poco verdad. Por eso me gustó mucho ese chiste: porque tampoco era un chiste. Todo el mundo sabe que en realidad no existen los conejos rosa.” (64)

El comentario del niño se nos presenta como una instancia meta-humorística que sugiere que el verdadero humor no es una evasión frívola de la realidad, un mero relajó, una máscara sardónica o una fiesta momentánea para fingir que todo está bien, que somos

el país más feliz del mundo, sino uno que desenmascara esa verdad que ocultan los poderes interesados en perpetuar el estado de cosas y que preferimos no ver, por demasiado dolorosa.

Como veremos a continuación en *El infierno*, *Fiesta en la madriguera* muestra que la guerra contra el narcotráfico es como el emperador desnudo, todos saben que es absurda y le siguen el juego con buen humor, pero nadie hace nada para terminarla. Todos saben que, como esos hipopótamos enanos, cuyas cabezas terminan colgadas en una pared listas a ser coronadas, o como ese Grito de dolores que en *El infierno* termina ahogado en sangre mientras el letrero en bengalas de Viva México se apaga, el país está al borde de la extinción. Y la risa indolente que enmascara el dolor puede terminar siendo la más cara.

Nada qué celebrar en *El infierno*

El infierno subvierte la épica de Benny, un hombre que regresa a su pueblo Arcángel, ahora Narc-ángel¹³⁹, y que al buscar vengar la muerte de su hermano narco, termina perpetuando una espiral de violencia. La película se ríe de todos los (des)ordenes, del político, del estatal, del religioso, del patriarcal, del narco, así como de los ciudadanos y madres de “bien” que pese a rechazar el narcotráfico se benefician de este, pero

¹³⁹ La N que marca el cambio de Arcángel a Narcángel es un guiño humorístico de extrañamiento que genera una distancia. Se marca la brecha entre el lugar perdido con aires celestiales y aquel tomado por la narco-violencia que permea la sociedad al punto de resemantizar el lenguaje de una forma cercana aquella en que el parlache de las comunas de Medellín fue “contaminando” el habla del resto de colombianos. La preposición “narco” se ha vuelto tan común en el lenguaje cotidiano y de los medios de comunicación que se invisibiliza y la película logra devolverle la visibilidad con esa “ene” ennegrecida del letrero que recibe al protagonista a su regreso. Algo parecido ocurriría con la mala ortografía de los mensajes que acompañan los cadáveres. Los errores remachan el desquiciamiento del lenguaje como construcción ordenada, las fallas de una educación insuficiente y la imposibilidad de acceder al orden simbólico letrado por otro camino distinto al de su violación.

también muestra el horror en el que se ha convertido México. Crea, así, un vaivén de emociones, un juego de distanciamientos y acercamientos que más parece esa montaña rusa con la que varios espectadores relacionan la experiencia de ver una película, de la que es difícil salir sin verse salpicado por la violencia explícita, pero también sin haberse reído en algún u otro momento.

Contraria a la política de silenciar y demonizar al narco como absolutamente bárbaro y desprovisto de un discurso político, *El infierno*, como *Fiesta en la madriguera*, no solo los pone en el centro del discurso, sino que los humaniza y deja que critiquen al Estado y al imperialismo, por medio de comentarios satíricos o paródicos. Así, el narcotraficante Jesús Reyes, parodiando la propaganda estatal dice en tono burlón: “En el gobierno federal trabajamos por ti. Y en la lucha contra el crimen organizado, aunque no lo parezca, estamos ganando”. Por su parte, José Reyes, el gran capo y padre putativo de JR, denuncia el absurdo de una guerra contra el narcotráfico a la que tilda de ser una “campana que tienen para robar al pueblo, para justificar lo que se están robando”. Al Cochiloco se le muestra como un padre de familia cariñoso con sus hijos, que luego de asesinar a quien estaba por asesinarlos, crítica el orden social injusto que ha hecho de su realidad un infierno, un lugar en donde como decía José Alfredo Jiménez y luego Paz, la vida no vale nada, y solo queda el camino del crimen para salir de la trampa de pobreza:¹⁴⁰

¹⁴⁰ Después va la escena doméstica, donde se muestra el lado más humano del narco. Los niños del Coche, el narco abrazándolos, dándoles besos. Tomándose un trago, Benny le pregunta “No pues verlo para creerlo” –No pues una cosa es una cosa y otra cosa es otra cosa. Qué creía, ¿Qué vivía en una cueva y comía carne humana?– No pero verlo...(apunta con los dedos en forma de pistola)... No me lo tome a mal, pero es como si usted fuera dos gentes a la vez.–Bueno sí, pero si no es en el negocio del narco cómo saco adelante a mis chamacos. Si estoy en esto es porque no hay de otra.

-Como decía el maestro Jose Alfredo; la vida no vale nada. Por tres mil pinches pesos este cabrón casi nos manda a calacas.

-Dígame la neta, mi Coche, ¿qué no siente nada de matar a alguien así como así? Digo, ¿no le da miedo irse al Infierno?

-Qué infierno ni qué chingada. El infierno es aquí merito. Ya no se acuerda cuando éramos chavalos, el hambre que teníamos, el canijo frío, la miseria en la que vivíamos o como ahora mismo que cabrones como nosotros se andan matando así como así no más porque no tienen una manera decente de vivir. Me cae que esta vida y no chingaderas es el cabrón infierno.

Pese a mostrar su punto de vista y sus formas de autojustificación, *El infierno* no idealiza a los criminales como pícaros graciosos dignos de aplausos o de una mirada compasiva o cantinflesca. Bajo una mirada cercana a la del más implacable naturalismo buñuelesco, los ridiculiza, degrada y muestra como animales crueles o niños mimados de mamá a los que mueve una cultura machista y materialista, así como una profunda inseguridad. La película no le promete al pobre un reino fuera de este mundo que alcance con su obediencia resignada y su estoicismo, pero denuncia la forma en la que la narco-cultura del dinero fácil ha sustituido lo sagrado, al punto de que la sagrada familia la constituyen los Reyes (María, José y Jesús), narcos muy católicos, pero que pocos dilemas morales tienen al matarse entre hermanos.

La película, con sus instancias humorísticas, le permite al público distanciarse del drama y sentirse superior a este, pero no deja que esa anestesia dure y lo vuelve a internar en el infierno con una cachetada de violencia que lo vuelve a afectar y a envolver en el horror. Al fin y al cabo, lo que se narra es una representación extrañada pero familiar de lo que sucede fuera de la pantalla, y el que se refiera a hechos que ocurren al mismo tiempo impide que la tragedia pueda simplemente convertirse en comedia y que el espectador logre mantenerse indiferente al drama.

El espectador se ríe con la sátira abierta contra los políticos, la policía, los federales, el clero y con la incongruencia de escuchar los corridos celebratorios de la hombría del narco y ver su representación como hijo llorón o esposo al que su mujer golpea. Sin embargo, en la medida en que la violencia crece, la risa se le va atorando al espectador y, de continuar, llega a ser más cercana a las risas sardónicas del Sardo y el Sargento, dos matones que ríen mientras torturan a otro narco, en una de las escenas más sangrientas de la película.¹⁴¹ Estos personajes no solo se constituyen como las dos encarnaciones más abyectas de la maldad, sino en anti-modelos que exponen el riesgo de que, ante tanta exposición a la violencia, la risa termine convirtiéndose en una máscara, en una anestesia permanente del corazón y en un arma para violentar al otro. El Sardo y el Sargento funcionan como espejo de la risa cruel del espectador, rompiendo por un instante la distancia entre ese ciudadano que alegremente va al cine, se ríe a costa de la miseria del otro o condena los actos de esos “bárbaros” que se matan entre hermanos, sin ver que él también hace parte de ese horror y que su risa indiferente es cómplice de la perpetuación de la violencia.

Sin embargo, no es con el Sardo o el Sargento con los que hay una mayor identificación, sino con figuras más cercanas al espectador como Benny, el protagonista, y su amigo Cochiloco. Si resulta fácil sentir empatía por ese personaje fracasado que a su regreso de Estados Unidos ya es víctima de un asalto en un bus que lo deja en

¹⁴¹ El diccionario de la RAE define la risa sardónica como una “convulsión y contracción de los músculos de la cara, de que resulta un gesto como cuando uno se ríe” o como una “risa afectada y que no nace de alegría interior”. Su origen, al parecer, estaría en una práctica antigua de los sardos que consistía en envenenar a los viejos con una planta que produciría en su rostro una sonrisa previa a la muerte y en cuyo ritual los vivos reírían mientras los otros mueren, dejando paso para que otros nazcan. Antes que una risa vitalista se trataría entonces de una risa cruel.

calzoncillos, así como reírse con él, en la medida en que este se va exponiendo a la violencia y cae en la tentación del narcotráfico, la identificación se vuelve más problemática y el reflejo de la risa, más cercana a la del Sardo y el Sargento. Veamos la puesta en escena de ese humor degradado que la violencia produce en el Benny y el Cochiloco, a creando anti-modelos humorísticos como el de las risas del Sardo y el Sargento.

Los dos amigos acaban de cometer otro de sus crímenes y le ponen un sombrero mexicano al cadáver. La escena funciona como un chiste cinematográfico de muy mal gusto. Primero hay un primer plano del cuerpo asesinado de un hombre y el ya familiar, al menos para el público mexicano, letrero que acompaña los cadáveres que dejan las retaliaciones de la mafia: “Soy el charro. No solo puto sino maricón. LRN.” El letrero puede leerse como una parodia grotesca de epitafio, en la que el humor negro del narco se utiliza como arma en contra del enemigo. Mediante este acto de habla puesto en boca de un muerto se rebaja al charro de su calidad de macho a la de homosexual y se le niega su virilidad como símbolo de poder, así como el “buen nombre” frente a la posteridad que se buscaría alcanzar con un epitafio tradicional.¹⁴²

Tras la violencia del asesinato viene la segunda violencia sublimada de este otro chiste homofóbico del anuncio y como si no fuera poco con eso, la cereza del pastel envenenado: el sombrero típico mexicano con los colores de la bandera y el “Viva México” con que coronan el cuerpo recién acribillado. El gesto muestra la incongruencia del deseo de vida para un México sumido en la violencia y la presencia de un cadáver que

¹⁴² Esto, dentro de los códigos homofóbicos patriarcales que utilizan los narcos y que la película denuncia, al igual que *Fiesta en la madriguera*, como fuentes de la violencia.

evidencia el carácter moribundo de la nación. A esto se suma la incongruencia del sombrero como símbolo de virilidad sobre un sujeto homosexualizado y recostado sobre otro elemento fálico y nacional, el cactus, así como a la del corrido celebratorio de las gestas del narco que suena en el fondo como *sound track* y el final anti-épico del macho castrado. El cadáver ya no solo dice ser “maricón” sino que se convierte en la burla a la misma Nación que se debate entre el grito celebratorio del “viva México”, de la celebración del bicentenario de la independencia con su grito de dolores y la risa ahogada del cadáver en el que se condensa una nación al borde de ser un estado fallido.

Pero no basta con tanto exceso y la escena sigue hundiendo el dedo en la llaga: la cámara hace un zoom out y viene la línea final del “chiste”. Los dos amigos celebrando su propia broma: “Pinche Benny me cae que es usted un poeta”. Ha sido tanta la exposición y el ejercicio de violencia que la sensibilidad de estos “poetas” resulta ser la de quiénes encuentran chistoso y hasta poético el acto cruel de profanar un cadáver, mediante la vejación de bromas que solo podrían resultarle graciosas aquellos que compartan un nivel cercano de sociopatía. Ante este “chiste” el público debe tomar una posición: o se ríe con el par de delincuentes, anestesiados por la violencia y sin límites sobre aquello de lo que se debe o no reír, o toma distancia y condena esa muestra de crueldad que pretende ser humor. El campo de ambigüedad e ironía que, sin embargo, genera la escena permite que un espectador pueda sentir impulsos contradictorios. Si ha venido identificándose con el Benny, ahora podrá desidentificarse al percibir el nivel de degradación al que ha llegado por dejarse llevar por la espiral de violencia que generan los impulsos de venganza. En esa medida, podrá notar que el sujeto objeto de la crítica satírica es ahora el que pretende burlarse, cruelmente, de su propia víctima.

Si es cierto el diagnóstico que hacía Paz, ahora más que nunca, podría pensarse que frente a esa muerte que se ha multiplicado por la narco-guerra, el mexicano ha desarrollado una familiaridad tal que ha terminado celebrándola, festejándola y riéndose de ella a un punto casi tan cruel como el de la escena que acabamos de analizar o como el humor de Tochtli en *Fiesta en la madriguera*. Esto habría creado una máscara que lo aísla y mecanismos cercanos a prácticas de sacrificio ritual, en las que periódicamente se ventilan los inconformismos sociales, por medio de la válvula de escape de una celebración que sirve para evadir una realidad que exige ser enfrentada y cambiada.

No nos sorprende entonces que, en una entrevista con El Universal, Estrada apuntara a su intención por crear una suerte de trampa humorística. Dice: "Lo que pretendo con el tono de comedia es que de repente la gente con una sonrisa se empieza a preguntar : ¿y de qué me río?"¹⁴³. Esa instancia de (auto)cuestionamiento surgiría gracias a la puesta en escena del humor que hace la película así como a la forma en la que entremezcla situaciones truculentas que se han ido familiarizando como la de los cuerpos desmembrados con elementos cómicos que por su incongruencia desfamiliarizan la violencia representada, invitan a reírse, pero también a sentirse afectado por la violencia objeto de la risa.

Estrada no llama a su película una comedia, sino que dice que tiene un tono de comedia. Ese tono funcionaría como una suerte de anzuelo, como un barniz resbaladizo que hace caer a ese espectador que busca simplemente reírse a costillas del "otro" y entretenerse con una película que retrata el horror de ese México pobre y asolado por la

¹⁴³ "El tema de la violencia y el narco son llevados a la pantalla grande", en *El Universal* (Julio 19, 2010)
URL: <http://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/99486.html>

violencia que muchos preferirían no ver, pero que es parte de su realidad. Frente a ese carácter esquivo que no nos permite definir a la película como tragedia ni como comedia, podríamos recurrir a la idea de Umberto Eco sobre el humor como un carnaval frío, un fenómeno entre la tragedia y la comedia en el que sentimos risa pero también un sentimiento de piedad, compasión y tristeza.

Pese a ser catalogada, por su tono, como comedia, *El infierno* también parece una tragedia griega, con cruces de caminos donde el héroe trágico, enceguecido por el deseo y la sed de venganza, opta por el mal camino, y donde no hay nada parecido a un final feliz. Al contrario, el final es circular y atrapa al espectador en un ciclo vicioso de violencia. Como al comienzo de la película, el hijo vuelve adonde la madre a despedirse, pero ya no para ir en busca del sueño americano, sino de una venganza que sella su propio final. El héroe tragi-cómico, preso de la hubris y luego de haber sucumbido a la tentación del dinero fácil y a la de acostarse con la esposa de su hermano, cae en la espiral de violencia y lo pierde todo. Su venganza ocurre justo el día de la celebración del bicentenario, durante la ceremonia festiva del Grito de dolores, y produce una suerte de catarsis interrumpida, en la que los gritos de júbilo del público y el “viva México” terminan convertidos en gritos de pánico frente a la matanza de las figuras caricaturescas que presiden la celebración nacional (el narco-obispo, el narco-político, el narco-agente federal y la pareja narco-presidencial, los nuevos padres y héroes de la patria). Tipos sociales que terminan cayendo muertos como fantoches grotescos, entre la mezcla del ruido celebratorio de los fuegos artificiales y la pólvora de las balas que dispara el Benny. La fiesta nacional en la que se celebra la independencia de un país tomado por narcos y corruptos, al borde de convertirse en estado fallido, se agua en la sangría que cae sobre el

escudo nacional del atrio y poco a poco se van apagando las chispas que encienden el letrero que, irónicamente, anunciaba Viva México y que se funde luego en negro.

La catársis de *El infierno* o la perplejidad de no saber si reír o llorar

Por cuenta de la sangría del final y equiparándola más a la tragedia que a la comedia, se ha dicho que *El infierno* genera una catársis, una purga de emociones en la audiencia. Así lo sostiene Fernanda Solórzano, para quien el Benny no es un personaje satírico sino un héroe trágico, cuya ingenuidad es el atributo humano que lo diferencia de los demás personajes monstruosos:

Como en toda tragedia, el despilfarro de sangre y el exterminio de vidas no solo es un espectáculo, sino que cumple una misión: sirve de lección colectiva – advierte al público de los peligros y, gracias a su cualidad de ficción, funciona como catarsis de todos los sentimientos acumulados en el espectador. Quien diga que *El infierno* es nociva y siembra miedo, frustración e impotencia en un año de celebración, no entiende que es justamente al revés.¹⁴⁴

Muchos críticos coinciden con Solórzano en celebrar ese rasgo de la película como algo positivo, pero no se detienen a definir un fenómeno que aún sigue en disputa ni a revisar sus posibles efectos. Sin pretender cerrar el debate sobre lo que debe entenderse por catársis, podemos examinar mejor las diversas nociones de este fenómeno y así tener mayores elementos de juicio para, por un lado, juzgar si se produce una catársis en la película y si, de hacerlo, podría ser interpretada como algo positivo o negativo.

Dos mil años después, la crítica sigue sin encontrar un consenso de cómo interpretar el término catársis en la *Poética* de Aristóteles. No se ponen de acuerdo en si

¹⁴⁴ Fernanda Solórzano, “*El Infierno*, de Luis Estrada”, en *Letras Libres* (septiembre, 2010) , URL: <http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/el-infierno-de-luis-estrada>

este la abordó desde lo médico o lo epistemológico, como un proceso de purga emocional y corporal, uno de purificación o hasta de iluminación o aclaración intelectual y moral. Tampoco, sobre si la catarsis en la tragedia se refería solo al miedo y la compasión producidos y purgados por la misma tragedia o si se extendía a otros sentimientos negativos como la frustración, el resentimiento, el odio, la rabia, la indignación o la hostilidad producidos dentro y fuera de la obra. A este problema se le suma el de la supuesta desaparición del segundo libro de la *Poética* de Aristóteles, en el que este se habría ocupado de la comedia, sin que se sepa, realmente, si consideró la catársis como un fenómeno que también podría presentarse en lo cómico. *El tractatus coislinianus*, encontrado en un manuscrito del siglo X y considerado como un resumen del libro perdido de Aristóteles, le atribuye a la comedia efectos catárticos, pero producidos por medio del placer y la risa, en vez del miedo y la compasión, aunque sin aclarar si se refiere a sentimientos incitados por la misma obra o si incluye también a aquellos con los que ya llegaba el público al teatro .¹⁴⁵

El desarrollo teórico que ha tenido el término catársis a partir de las ideas psicoanalíticas de Josef Breuer y Freud y, hoy, a nivel de las ciencias cognitivas o de los esfuerzos de críticos literarios modernos hacen de este fenómeno uno con todavía más complicaciones y posibilidades. Como nuestro interés principal no es el teatro griego ni desentrañar el pensamiento de Aristóteles, preferiremos tomar sus palabras como puntos de partida para una reflexión en torno a los múltiples efectos y oportunidades que ofrece

¹⁴⁵ Según el *Tractatus Coislinianus*: “Comedy is a representation of an action that is laughable and lacking in magnitude, complete, (in embellished speech), with each of its parts (used) separately in the (various) elements (of the play); (represented; by people acting and not by narration); accomplishing by means of pleasure and laughter the catharsis of such emotions. It has laughter as its mother” (45)

este fenómeno en artefactos contemporáneos como *El infierno*, tanto a nivel individual como social.

De acuerdo con psicólogos como Brigitte Scheele y Fletcher DuBois, los estudios cognitivos sobre la catársis se han enfocado principalmente en sus efectos purgativos, más que en los de purificación. La corriente que opta por la purga la entiende, desde un punto de vista psicológico, como un principio hedonista que a través de la experiencia de la piedad (*eleos*) y el miedo (*phobos*) produce una descarga emocional y, por ende, una sensación de bienestar por la reducción de la tensión síquica y la liberación de sentimientos negativos reprimidos como la ira, la pena, el resentimiento, la indignación o la frustración. Este proceso de terapia síquica se daría de una forma, más o menos, automática, sin que el sujeto tenga mayor conciencia y agenciamiento. Al contrario, la corriente que elige un acercamiento epistemológico y cognitivo, opta por la catársis como purificación y reconoce un mayor nivel de agencia en la calidad activa de un espectador que frente a la representación es capaz de conseguir un cambio de conciencia y un nivel superior a nivel ético, a partir de la experiencia indirecta del sufrimiento y compasión de los protagonistas. La purificación consistiría en una mezcla cognitiva y afectiva, en la que se da, a nivel de la motivación, un deseo por resolver constructivamente ciertos conflictos morales que la obra propone en función de fortalecer un ego que quiere verse mejor (como más humano), mientras que en lo cognitivo, al adquirir una visión más clara de lo que es problemático y sus causas (algo en que los elementos miméticos de la obra contribuyen, al reflejar la realidad extratextual y sus problemáticas). En ese proceso de purificación moral, en vez de producirse una liberación de tensión emocional

simplemente placentera (una purga), se daría, entre otras cosas, un aumento en la tensión positivo, en cuanto implicaría un involucramiento emocional, pero a la vez reflexivo.

Si volvemos a nuestra propia reacción frente a una película como *El infierno*, a la que se describe como una verdadera montaña rusa de emociones¹⁴⁶, podríamos identificar una catársis más inclinada a la purificación como aclaramiento intelectual, aumento de la tensión y motivación en el público por buscar una salida, antes que como una mera purga afectiva o una incitación al miedo y la violencia. Esto nos ayudaría a relacionar su humor con ese que, según Portilla, permite ir hacia delante, en vez de quedarse sumido en el quietismo del relajo, dado por un cambio de conciencia.

De darse una catársis en *El infierno*, bien sea por el miedo y la piedad de la tragedia o por el placer o la risa de la comedia, esta no sería una purga o una huida semejante a las del melodrama o las comedias ligeras, alejadas de la cruda realidad en la que está inmersa la audiencia nacional. Aquí no hay canciones alegres en boca de los protagonistas que pasen de uno en otro formando un coro armónico, una colectividad pobre pero feliz como la de *Nosotros los pobres*, sino corridos prohibidos tomados de aquellos mismos que narran el acontecer nacional por circuitos no oficiales, que muchas veces chocan con las ideologías y discursos hegemónicos y que, en la película, sirven no solo para darle voz a esa oralidad marginada sino también para crear disonancias entre esos imaginarios que se construyen y que chocan con la realidad representada en la

¹⁴⁶ Así lo hace, por ejemplo, Fernanda Solórzano cuando escribe: “Si esta vez Estrada y Sampietro casi eliminaron la sátira y optaron por sentar al público en un carro de montaña rusa, es porque los esperpentos que antes servían de modelo a dicho género salieron de sus agujeros (o del panal, en la metáfora del avispero golpeado) y se instalaron en la cotidianidad.”.

pantalla. Esto, por la forma en que su letra en varias ocasiones se contradice con lo que dicen, hacen o pretenden proyectar los personajes.

Los personajes cómicos de Estrada no sólo en *El infierno*, sino en la *Ley de Herodes* o en *Un mundo maravilloso* rompen esas obligaciones que, según Monsivais, les imponen el cine y el humor mexicanos, tras Cantinflas, y que enumera así:

...to show, even, in conflicts of love, the “essence of comedy”, which, according to the industry, is the prolongation of sentimentality. Tears and laughter are, after all, the same, and the joke merely expands and moderates emotion. One laughs in order not to cry; one cries at a funeral because no one has thought of stopping the tears with a few good Jokes. ...to avoid any class conflict and merely represent the limitations of the dispossessed- their shyness, their false arrogance, their mania for myths. The comedian should turn social resentments into a folklore of gratitude and use humor to appease rebellious or turbulent impulses

La película tiene el formato del cine comercial, emplea los mismos canales de distribución y mercadeo, mezcla escenas de violencia y sexo, su historia sigue una narrativa lineal tradicional, sus personajes son estereotipados e interpretados por actores y actrices muy reconocidos, pero sin embargo se vale de ese formato para sembrar una crítica corrosiva que va desde el machismo de unos narcos cuya homofobia esconde sus miedos al homosexualismo, pasando por la complacencia de unos ciudadanos que como la mamá del Benny se benefician del lucro del narcotráfico, así como por la corrupción de la iglesia, la policía, los políticos locales hasta tocar de forma explícita a ex presidentes como Salinas o Fox, que aparecen, al igual que el mismo Papa Juan Pablo II, en fotos junto a los narcos o como Calderón, cuya campaña contra el narcotráfico es ridiculizada cuando un agente federal, señala la foto de Calderón en su despacho, y dice al Benny que está por delatar a los Reyes: “no ves que la política de mi señor presidente es convertir al país en un país de soplones”. *El infierno* además, evita una purga dada por el llanto o la

risa desenfrenados y con su humor negro produce más un choque entre ambos impulsos que no permite una liberación catártica completa y que, al contrario, deja las tensiones sociales sin resolver.¹⁴⁷

En vez de sembrar una cortina de humo, *El infierno* aclara el problema de la violencia que sacude al país, haciendo una radiografía de la corrupción política y moral, revelando las consecuencias de una guerra hipócrita y mendaz contra el narcotráfico, así como las propias del abandono en la pobreza y la marginalización estatal que no solo le cierran las vías legales del progreso a ciudadanos que terminan convertidos en delincuentes, sino que también, al negarles el acceso a la justicia, fomenta una racionalidad vindicativa de aquellos que se toman la justicia en sus propias manos, reproduciendo un ciclo vicioso de violencia. *El infierno* no trata los problemas del país con la complejidad de un tratado sociológico, sino que los reduce, sintetiza y exhibe en la pantalla para que el espectador los reconozca, logre identificarse con ellos y sea quien tenga el desafío de ver cómo resolverlos.¹⁴⁸ Sin embargo, la identificación no es tan cercana como para enajenar al público y sumirlo en la trama.

¹⁴⁷ Muestra de la distancia que toma Estrada frente al humor evasivo a lo Cantinflas son dos escenas de *Un mundo maravilloso*. En una de ellas el malo de la película (el ministro de economía) celebra el humor de un pobre mendigo que durante una rueda de prensa solo cantinfla: “Ahí nuestro amigo Pérez. De verdad es maravilloso confirmar cómo la gente humilde de éste país, a pesar de sus problemas, nunca pierde el sentido del humor.” Frente a ese humor ingenuo, opone el de una escena en la que el mismo ministro le pregunta a su empleada doméstica por qué cree que es pobre y esta le contesta con la misma franqueza con la que *El infierno* denuncia la corrupción del gobierno: “La verdad señor, hace unos años creía que era la voluntad de Dios. Luego pensé que era mala suerte, pero ahora estoy bien segura de que es por culpa de este gobierno y de todos los hijos de la chingada que estuvieron antes que usted.”

¹⁴⁸ Si bien el arte puede contribuir a mostrar los matices y complejidades de realidades que se representan de forma esquemática y mediante discursos dicotómicos, maniqueos y reduccionistas, también tiene la capacidad de sintetizar una realidad compleja, creando imágenes de una determinada sociedad o situación social difícil de captar que le permitan al público reconocerla, juzgarla y entenderla, para poder así (de/re)construirla por sí mismo en vez de esperar a que lo hagan aquellos poderes que detentan tras las cortinas de la confusión el poder de tomar decisiones que afectan a todos mientras dibujan en la esfera pública ilusiones con que distraer a los que miran hacia el cielo, mientras se les arrebató el suelo en el que

Como en *Fiesta en la madriguera* con la voz extraña del niño, en *El infierno* lo caricaturesco, lo grotesco y lo cómico crean una distancia cercana a la de las máscaras del teatro brechtiano, pero sobretudo un vaivén entre el acercamiento y el alejamiento emocional, entre identificarse y des-identificarse, entre sentir, vicariamente, el horror de esos cuerpos quemados que son pocos al lado de los que aparecen a diario en las noticias y tener la frialdad racional de suspender una empatía que con tanto horror lo sumiría en la depresión, la resignación o la desesperación. Ese movimiento febril que lleva de la risa al llanto y viceversa, sin que ninguna se imponga, antes que adormecer al espectador, lo sacudiría y lo tensionaría a tal nivel que le exigiría el desafío de ver cómo resolver el enigma trágico de lograr salir de ese infierno apocalíptico que se le muestra como el destino inevitable de los que, engeguados, no hagan nada por cambiarlo.

Si Bertolt Brecht deliberadamente subvierte los efectos catárticos del teatro, dejando sin resolver emociones en la audiencia con la idea de forzarla a ejercer un cambio luego de abandonar el teatro o lleva a que las actuaciones no tengan la fluidez de una interpretación verosímil que confunde la realidad con la ficción, sino que hace énfasis en la artificialidad del teatro para sugerir la posibilidad de una realidad distinta, podríamos aventurarnos a ver en el humor amargo de *El infierno* y en la caricaturización grotesca de personajes que aluden a tipos sociales muy familiares una forma cercana de evitar la catársis plena y de invitar a pasar de la pasividad del espectador a la acción del que termina involucrado.

viven. *El infierno* funciona como las mejores caricaturas, aquellas que sintetizan una situación social injusta, que la hacen tan visible e imposible de negar y que construyen a su alrededor una comunidad informada que rechaza la imagen deforme que reconoce como contraria no solo a un deber ser, sino a un querer ser de aquella sociedad en la que se vive.

La catársis de *El infierno*, de darse a medias o por completo, tendría efectos positivos tanto a nivel individual como social. Por un lado, reduciría el miedo frente a los narcos y sus estrategias de crear pánico con actos de salvajismo, así como su imagen modélica (su sex appeal de tipos malos), al ridiculizarlos o mostrarlos como seres sardónicos que se ríen hasta cuando torturan. Por otro lado, evitaría que ante la sensación de vulnerabilidad el ciudadano se entregue mansamente a la propaganda estatal y a la manipulación que facilita la indefensión, generando una conciencia crítica contra ambos bandos, desde su calidad de miembro de una población civil atrapada entre el fuego cruzado que, precisamente, mediante la reunión que posibilita el reírse colectivamente de narcos y políticos, se consolida y vigoriza como un colectivo que no se sume en la resignación, sino que se encamina a construir otras alternativas. El saberse capaces de reírse del conflicto y de esos poderes que avivan el infierno, permite que de víctimas, sin voz ni agencia, el público se conciba con la agencia de un verdadero ciudadano que demanda lo mejor, no solo de sus gobernantes, sino de sus conciudadanos.

El mismo debate en torno a los efectos de la película nos deja ver que esta no produce necesariamente una catarsis en todo espectador, sino que puede tener efectos distintos según la subjetividad particular de cada uno. Sin embargo, en la recepción de la cinta prevalece la corriente que defiende sus efectos catárticos y una que insiste que, en vez de purgar sentimientos negativos, la cinta siembra miedo, frustración e impotencia en su audiencia.

Según se desprende de la teorización que hace Dana F. Sutton, en *The Catharsis of Comedy*, a partir de la *Poética* de Aristóteles y de teorías psicológicas como las de Freud, para que se pueda producir la catarsis cómica, el espectador debe poder :1.

Identificar la correspondencia entre el sujeto convertido en objeto sobre el que recae la comicidad (el blanco de la risa) y ese otro sujeto, externo a la obra, al que este sustituye.

2. Percibir rasgos ridículos a nivel moral, psicológico, intelectual o físico en ese sujeto sustituto. 3. Sentirse superior al sujeto cómico, y no identificarse con él, de tal forma que se sienta autorizado a reírse de sus desgracias. 4. Percibir que las desgracias cómicas se producen en un espacio ficticio de comicidad que garantiza que estas no afectan realmente a nadie y que por, ende, no es censurable ni dañino reírse del mal ajeno.¹⁴⁹

Frente a *El infierno*, es bastante probable que cualquier espectador con algún conocimiento mínimo de la realidad que atraviesa un México azotado por la violencia, identifique claramente los blancos de la comicidad. Blancos que, como hemos visto, ni siquiera son, en muchos casos, sustitutos de otros fuera de la película sino que se corresponden plenamente, evitándole al público incluso el esfuerzo de descifrar a quiénes aluden las críticas satíricas: los políticos encabezados por Felipe Calderón y Vicente Fox cuyas fotos aparecen junto a las de los personajes de la película, el clero, los narcos, la policía e incluso aquellos que toleran y hasta se lucran, indirectamente, del negocio.

La percepción de rasgos ridículos en esos personajes es también evidente, aunque lo grotescos que llegan a ser en la película pueda llegar a quedarse corto al lado de los sujetos a los que aluden. Igualmente lo es la superioridad, al menos moral, que sentiría el público frente a la corrupción de los sujetos cómicos.

¹⁴⁹ La comedia, como apunta Sutton, suele ser uno de los géneros más autoconscientes por su alto nivel de elementos metaficcionales como las interpelaciones al espectador, cuando dice: “*Metatheatrics are scarcely unique to comedy, but since comedy is full of situations in which characters adopt disguises, set in motion deceptions based on bits of make-believe, adopt theater-like strategies for manipulating their fellow characters and achieving their goals, and otherwise enact real or metaphorical plays-within plays, it is probably fair to say that the techniques of metatheater are more common in the world of comedy than in other dramatic forms. Such referentiality may be employed for a variety of purposes, but it simultaneously serves to remind the spectator of the unreality of the dramatic world.*” (63)

El último punto (4.) es más problemático, por la extrema cercanía entre la representación y la realidad representada. En ambas impactan las imágenes chocantes de asesinatos y torturas a manos llenas y cuerpos quemados o decapitaciones expuestos y hasta colgados en la vida pública junto a amenazas burlonas de alguno de los carteles, frente a los cuales un asomo de sonrisa resulta algo, por decirlo menos, obsceno. Si bien las violencias que se representan en *El infierno* ocurren en un espacio ficcional, estas son tan cercanas a las que ocurren a diario que valdría la pena preguntarse si reírse de ellas equivale o no a reírse mientras se leen las noticias en el periódico. Peor aún cuando se sabe que la película se queda corta en mostrar una barbaridad cotidiana que aterra incluso al padrino del Benny, uno de los pocos personajes que aún tienen un resquicio de humanidad, cuando lee con indignación y desconsuelo un periódico de verdad que se filtra en el espacio cinematográfico como un indicio de lo real que le recuerda al espectador que lo que ve no es solo una película, sino el dolor que viven en carne propia muchos a diario.¹⁵⁰

Es precisamente esa aparición indicial de *lo real* lo que problematiza y diluye la separación entre el espacio ficticio y el real: elementos de *lo real*, como las noticias que leen el Benny y su compadre, sobre las mismas muertes violentas que se anuncian a diario en los periódicos que llegan a las casas del público local, saltan a la vista del espectador, impidiéndole dejar de sentir la misma comodidad para reírse que le

¹⁵⁰ Sin embargo, así como incluso el Holocausto judío ha suscitado representaciones humorísticas bastante polémicas, estos actos atroces han sido objeto de un sin número de caricaturas, así como de escenas con tintes muy oscuros de comicidad que valdría la pena explorar, en *El infierno*, por lo problemáticas que resultan. Más aún, si tenemos en cuenta que, a diferencia de películas como *la Vida es bella* o *Tren de vida* que vuelven al trauma del Holocausto casi 50 años después de lo ocurrido, esta lo hace sin mediación ninguna de tiempo y sin que por ello, se haya dado siquiera un período de luto por víctimas que caen una tras otra, reemplazando un titular amarillista por otro más fresco qué consumir.

proporcionaría saber que lo que ve es tan solo una comedia y no el mundo en el que vive inmerso. Ese asalto de la realidad en plena ficción, sabotearía el placer de una risa que ya no fluye con desenfado, sino que se torna amarga. Ante el choque de sentimientos encontrados, el proceso catártico se entorpecería: los miedos, la indignación y el resentimiento que se pretendían aliviar crecerían en la misma medida en que se les pretendería evacuar por medio de la risa. El final, antes que el desenlace feliz de una comedia, se parecería más al de una tragedia, pero con la diferencia de que el eco de las risas y la sombra de un humor negrísimo evitarían, a su vez, que se produzca la tan anhelada catársis trágica. El público quedaría atrapado entre la risa y el llanto, entre lo cómico y lo trágico, en un estado de irresolución y de conflicto de emociones, que en vez de enviarlo a su casa aliviado, le exigiría seguir pensando en lo que ha visto como reflejo de su propio drama y reflexionar sobre su propia risa como respuesta a la violencia que lo rodea.¹⁵¹

Mientras para Ismael Diego, quien interpreta aquello como algo positivo, “Con el humor de Cantinflas, como en las catarsis griegas, nos purgamos de la fealdad y la desgracia, en un espontáneo aflorar de los mejores sentimientos del subconsciente” (42), con el humor de Estrada ocurre lo contrario: la purga catártica es interrumpida por un desenlace que no es liberador ni feliz, sino que resulta ser más una patada al hígado, una tronchadura de garganta en donde la sonrisa es una mueca enigmática que no se decide a llorar o reír. Más que aleccionador, didáctico, moralista o evasivo, el cine de Estrada es

¹⁵¹ Coincido con Fernanda Solórzano acá en cómo la película se resiste a la evasión: “Ante todo, la última cinta de Estrada es particularmente puntual (ya se verá qué tanto) al plantear alianzas corruptas (sin embargo, es ficción) y retratar una violencia in crescendo que no es jocosa ni ponedora. El tipo de violencia que suele esperarse del cine, pero que, en el caso de esta película, resulta demasiado cercana a nuestra realidad como para servir de evasión.” “El infierno de Luis Estrada”, en *Letras Libres* (Septiembre, 2010) URL: <http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/el-infierno-de-luis-estrada>

heredero del naturalismo buñuelesco, de su visión oscura y desengañada, pero bajo el formato de la comedia negra e infiltrándose en los circuitos y medios del cine comercial.

En su célebre ensayo *La obra de arte en la era de su reproductividad técnica*, Walter Benjamin escribía algo que bien podría dejar abierta una pregunta sobre los efectos curativos de *El infierno* en la masa de espectadores que acudieron a verla en los teatros, mientras en la calle seguían apareciendo decapitados del narcotráfico:

If one considers the dangerous tensions which technology and its consequences have engendered in the masses at large - tendencies which at critical stages take on a psychotic character - one has also to recognize that this same technologization has created the possibility of psychic immunization against such mass psychoses. It does so by means of certain films in which the forced development of sadistic fantasies or masochistic delusions can prevent their natural and dangerous maturation in the masses. Collective laughter is one such preemptive and healing outbreak of mass psychosis" (38).

Entre el Apocalipsis de un estado fallido o la refundación de la nación

Si bien *El infierno* es una crítica feroz al Estado mexicano que agita la fiesta del bicentenario de la independencia mostrando el lado más apocalíptico de un estado fallido, también puede verse como un espacio para la re-fundación de la Nación, a partir del reconocimiento de los errores, los hechos traumáticos y responsabilidades que se evaden, así como de un esfuerzo por impulsar un rechazo hacia el empleo de la violencia, bajo el presupuesto de que los actos de venganza solo alimentan el fuego de ese infierno que es el ciclo vicioso de víctimas convertidas en victimarios.¹⁵² Ante la exposición grotesca y

¹⁵² La gesta "épica" del Benny, termina en un mausoleo igual al de su hermano el Diablo y su cuñada y mujer la Lupe, al que ahora visita su sobrino el Diablito, antes de reiniciar el ciclo vicioso de violencia, con una venganza más: el destino de un país que de no detenerse a evaluar su propia responsabilidad en el estado de cosas estará condenado a seguir la misma historia, entre fiestas y risas, que no hacen sino evadir una realidad que requiere del compromiso de todos.

ridiculizada de una violencia desbordada, solo queda el rechazo de esas vías y la sustitución de los impulsos de agresividad por los del humor más negro.

La utopía como otro mundo posible brilla por su ausencia en los espacios apocalípticos que construye Estrada en la pantalla, pero por eso mismo hace más intenso el deseo por adivinar los destellos que posibilita imaginar tanta oscuridad: así como no hay nada más deseado que el amante ausente ni nada más aburridor que despertarse cada día y ver que el dinosaurio sigue ahí, el exceso de violencia y la forma en la que esta lo permea todo terminarían por saciar el deseo de ser expuesto a esta y culminaría en el anhelo por alcanzar un paraíso en este mundo que nos libre del hartazgo del infierno en que vivimos.

Schiller, en “El Teatro como institución moral”, realza el papel fundamental, para la consolidación de la nación, de un espacio al que el público acude, como en el cine hoy, en busca de emociones y de situaciones extraordinarias, nuevas y emocionantes que lo liberen por un rato de las opresiones y la monotonía de su vida cotidiana. Por el escenario no solo se abren los campos de la imaginación y la historia, sino que desfilan los grandes criminales:

They pass before us as empty shadows of their age, and we heap curses on their memory while we enjoy on the stage the very horror of their crimes. When morality is no more taught, religion no longer received, or laws exist, Medea would still terrify us with her infanticide. (...) Sight is always more powerful to man than description; hence the stage acts more powerfully than morality or law.¹⁵³

¹⁵³ Tomo las citas de Schiller de su ensayo publicado en: <http://es.scribd.com/doc/66971865/el-teatro-como-institucion-moral>

Schiller nos enseña que el horror representado no solo despierta placer e indignación, sino que le permite al público ser más considerado con los infortunados, juzgarlos con mayor conocimiento de las circunstancias que los llevaron a actuar de una u otra forma, además de ayudar a la nación a ponerse de acuerdo en sus opiniones e inclinaciones frente a problemas que atañen a todos, así como a sobreponerse a la melancolía, influenciando tanto su temperamento como su mentalidad:

The stage alone can do this, because it commands all human knowledge, exhausts all positions, illumines all hearts, unites all classes, and makes its way to the heart and understanding by the most popular channels. (...) A man of public business, who has made noble sacrifices to the state, is apt to pay for them with melancholy, the scholar to become a pedant, and the people brutish, without the stage. The stage is an institution combining amusement with instruction, rest with exertion, where no faculty of the mind is overstrained, no pleasure enjoyed at the cost of the whole. When melancholy gnaws the heart, when trouble poisons our solitude, when we are disgusted with the world, and a thousand worries oppress us, or when our energies are destroyed by over-exercise, the stage revives us, we dream of another sphere, we recover ourselves, our torpid nature is roused by noble passions, our blood circulates more healthily. The unhappy man forgets his tears in weeping for another. The happy man is calmed, the secure made provident. Effeminate natures are steeled, savages made man, and, as the supreme triumph of nature, men of all clanks, zones, and conditions, emancipated from the chains of conventionality and fashion, fraternize here in a universal sympathy, forget the world, and come nearer to their heavenly destination. The individual shares in the general ecstasy, and his breast has now only space for an emotion: he is a man.

El desbordado entusiasmo romántico de Schiller y ese horizonte celestial que vislumbra en el encuentro fraternal de una colectividad de todo tipo de sujetos que se reconocen como humanos capaces de construir utopías más allá de las cadenas que le impone el peso trágico de lo real contrasta con la violencia desbordada de *El infierno* de Estrada, en donde cada hombre es un lobo para el otro hombre. Sin embargo, la distancia y las chispas que posibilitan el humor de la película permiten pensar que ese horizonte puede ser el reverso de una misma moneda que no habrá que lanzar al azar, sino voltear

de cara con la determinación de un público dispuesto a exigir y contribuir a que se termine, por fin, ese infierno verdadero al que regresa después de salir de ver *El infierno* ficcional de Estrada y en el que reconoce su propia realidad.

Si Schiller concibe todas estas posibilidades en el teatro en general, es en la comedia y, no en la tragedia, en donde mayores efectos encuentra. Esto cuando, afirma lo siguiente acerca del escenario:

It is a mirror to reflect fools and their thousand forms of folly, which are there turned to ridicule. It curbs vice by terror, and folly still more effectually by satire and jest. If a comparison be made between tragedy and comedy, guided by experience, we should probably give the palm to the latter as to effects produced. Hatred does not wound the conscience so much as mockery does the pride of man. We are exposed specially to the sting of satire by the very cowardice that shuns terrors. From sins we are guarded by law and conscience, but the ludicrous is specially punished on the stage. Where we allow a friend to correct our morals, we rarely forgive a laugh. We may bear heavy judgment on our transgressions, but our weaknesses and vulgarities must not be criticized by a witness. The stage alone can do this with impunity, chastising us as the anonymous fool. We can bear this rebuke without a blush, and even gratefully.

El humorismo en *El infierno* no solo tendría los efectos mencionados del teatro según Schiller, sino que le permitiría a Estrada y a su público las críticas más devastadoras contra El Estado e incluso contra sí mismos, como cómplices activos o pasivos del malestar social, sin romper con el pacto social. Si con *La ley de Herodes* (la primera de esa trilogía satírica que cierra con *El infierno*), censurada por el PRI, el gobierno no entendió que cerrar los canales del humor como espacio último para expresar por vías pacíficas el descontento popular era solo una forma de alimentar con opresión aún más su carga explosiva, con *El infierno* tuvo que ser menos obvio y optar por restringir su exposición a ciertas edades, consideradas adultas.

No obstante ese intento velado de censura y pese a los esfuerzos celebratorios del Estado por el Bicentenario y a su interés por mejorar la imagen del país, *El infierno* se constituyó como el fenómeno cultural del verano. No solo se tomó los cines del DF, sino que inundó las calles con copias pirateadas a la venta y conversaciones en torno a la película tanto en los círculos especializados de la crítica cultural como en las tertulias de cafetines y bares de toda condición social, canalizando el descontento generalizado por las políticas fallidas del gobierno en esa guerra contra el narcotráfico que solo logró agitar el avispero y exacerbar la violencia generalizada. La película no revelaba nada que el público no conociera de antemano, pero logró generar lo que no pudo alcanzar el raudal diario de noticias sobre los actos bárbaros de una violencia convertida en rito cotidiano. Sacudir de nuevo el avispero en un país anestesiado, como Colombia, por tanta violencia.

Tanto en *El infierno* como en *Fiesta en la madriguera* un humor desenmascara a otro humor. El humor crítico que busca sacudir al espectador, desfamiliarizar la violencia a la que se han acostumbrado aquellos que viven inmersos en ella y esa risa más-cara que se le ha pegado a la cara como una anestesia permanente que le impide sentirse afectado por el dolor del otro y que, al contrario, ejerce superioridad sobre este, mediante una risa tendenciosa. El humor de Villalobos y Estrada desfamilizariza la violencia que soportan diariamente los mexicanos, así como ese humor con el que la resisten, interrogando ambos fenómenos y la relación simbiótica que tienen, bien como sustitutos o generadores uno del otro. Sus obras demuestran que en vez entregados a la melancolía y la seriedad, gozan de un humor tan vigoroso y crítico que es capaz incluso de reírse del mismo humor y de generar reflexiones en torno a sus alcances. Antes que de censurar a ese

humor sarcástico que por momentos es más una máscara que una verdadera forma de humorismo, con el espíritu de la pesadez de los críticos, estos dos autores celebran el poder del humorismo, pero con la autoconciencia de reconocer sus límites y riesgos.

En esa medida, su humorismo llevado al límite serviría como choque para interrumpir nuestra risa complaciente, aguar la celebración, mostrarnos que la risa de la indiferencia o la resignación puede salir muy cara, pero que, sin embargo y como dice el Tochtli: “Lo bueno de la extinción es que todavía no es la extinción”. Que esa comunidad que ríe al compartir las críticas contra el machismo, el patrioterismo, los corruptos, el imperialismo, los charros que pretenden ser muy machos y la guerra contra el narcotráfico, puede dejarse afectar por lo que ocurre, resensibilizarse, solidarizarse y tomar una postura política que cambie un destino que de otra forma va a ser cercano al final de *El infierno* de Estrada: la venganza del joven Diablito con una matanza que reanude el ciclo vicioso de violencia o termine como el chiste terrible que en The Onion titulaba la noticia de la matanza de 111 millones de mexicanos en un nuevo incidente de drogas: “*Mexico Killed in Drug Deal*”¹⁵⁴

¹⁵⁴ The Onion: “*Mexico Killed in Drug Deal*” URL: “<http://www.theonion.com/articles/mexico-killed-in-drug-deal,18109/>”

Conclusiones inconclusas

Si algo podemos concluir, en esta tesis, es que el mejor humor es un arte y que como todo arte es un asunto tan placentero, explosivo y liberador como exigente y riesgoso. Así lo vimos no solo en la teorización que hicimos en la introducción, sino en los diversos textos que abordamos en los demás capítulos. En ellos, confirmamos que, al contrario de esas tendencias a romantizarlo o demonizarlo por su frivolidad o escapismo, el humor no es bueno o malo en sí mismo, sino que puede tener efectos estéticos o anestésicos, liberadores o violentos. De ahí que reír o no reír pueda ser tan trascendental como la decisión de ser o no ser. Entre esos efectos positivos que identificamos, en el humorismo de los autores abordados en la tesis, están los siguientes:

1. Generar placer, cohesión social y la posibilidad de superar el trauma, incluso en medio de situaciones tan dolorosas como las de las víctimas de la violencia política o el narcotráfico, tanto en Colombia como en ese México que se ha “colombianizado”.

2. Crear un distanciamiento que desenganche de prácticas y hábitos automatizados como los discursos de odio o la venganza con la que muchas veces se responde a los actos violentos en Colombia, México u otros contextos de agitación armada como el de la antigua Yugoslavia, atrapando a la población civil en ciclos viciosos de violencia. Ese distanciamiento que posibilita el humor puede, incluso, dirigirse frente a la risa misma, como ocurre con esas risas violentas que se ponen en escena en *Los ejércitos* de Rosero, cuando los hombres armados rematan a sus víctimas, riéndose de su impotencia y que, frente a la desfamiliarización que produce el texto frente

a ellas, adquieren una nueva dimensión y le permiten al público pensarlas en un plano meta-humorístico.

3. Visibilizar, por medio de la desfamiliarización, el distanciamiento y el cambio de perspectiva, prácticas como la violencia que, por tanta habituación, se han invisibilizado, como sería el caso de las masacres en el conflicto colombiano y las decapitaciones en el caso mexicano.

4. Facilitar la cohesión social en forma de comunidades rientes capaces de tomar distancia sobre sus propias tragedias e impulsos de venganza. Esto es, especialmente, productivo en comunidades fragmentadas por la melancolía y el trauma, como ocurre, en el caso de *Cien años de soledad* con el Sabio Catalán y los demás amigos escritores que juegan a burlarse de todo y conforman otra comunidad que celebra la vida, en contra de esos otros muchachos que juegan a hacer la guerra, en nombre de unos ideales.

5. Generar una catársis, aunque esta sea interrumpida como en *El infierno*, que ilumine y estimule la reflexión en torno a la situación social en la que se produce la risa, así como frente a esta misma como respuesta a la violencia.

6. Enfrentar las distintas formas de poder, burlar la censura, demoler los dogmas y combatir el miedo, de formas subversivas que no impliquen romper el llamado pacto social, como ocurriría con García Márquez y aquellos otros escritores que se valieron del humor durante la Revolución Cubana.

7. Ventilar los inconformismos, satisfacer deseos reprimidos y sublimar los impulsos de violencia, por medio de formas aceptadas dentro de los marcos civilizados de socialización.

8. Contribuir a la superación del trauma y la victimización, empoderando a quienes logran reírse, como Ismael en la novela de Rosero, incluso de sus verdugos y de sus tragedias, generando, además, admiración en quienes no han padecido esas dolencias y, de otra forma, se mantendrían ajenos al conflicto.

9. Fomentar el pensamiento crítico, la irreverencia y el escepticismo necesarios para ejercer una ciudadanía que así como es capaz de regular a sus humoristas con la bendición de una risa o el látigo de su silencio y desaprobación es capaz de controlar a sus gobernantes. Así como un pueblo se merece a sus gobernantes, un pueblo se merece a sus humoristas. Un humor que abre espacios de reflexión en torno al mismo humor permite, a través de ello, una educación de la risa en un público cada vez más exigente con sus humoristas y, por extensión, con las críticas que estos hacen al poder.

Una falta de reflexión sobre el humor y un público que se ría fácilmente y de forma automática puede, por el contrario, aumentar esos riesgos que también identificamos en ciertas formas de humorismo:

1. Fomentar y propagar estereotipos, clichés y hasta discursos de odio, de forma irresponsable e inconciente, como los que vimos en *La virgen de los sicarios* cuando Fernando avivaba el fuego con sus sarcasmos.

2. Excluir al grupo objeto de la risa, vaciarlo de humanidad y ejercer sobre este una violencia simbólica, como la que disparan los ejércitos con risas y balas sobre sus víctimas, en la novela de Rosero.

3. Producir una anestesia del corazón que no sea momentánea, sino permanente; una indolencia que impida gestos de solidaridad y empatía con el dolor de los demás, como la que vimos en el protagonista de *Fiesta en la madriguera*.

4. Contribuir a crear una adicción al dolor y la violencia, dada por la fascinación frente a esta, por el placer que se extraería de ella y su espectacularización. Así lo vimos, por ejemplo, en esa comunidad que en *Los ejércitos* termina haciendo de los ataques una fiesta y de las dolencias ajenas un motivo más para reírse de esa tragedia que se les muestra como un espectáculo que los mantiene vivos, pese al tedio, la desazón y la impotencia.

Vemos que así como no hay que demonizar el humor no hay que romantizarlo y sus beneficios no pueden darse por sentados. Es fundamental, entonces, poder distanciarse de la misma risa, reflexionar en torno a si el humor tiene resultados positivos o, si por el contrario, contribuye a fortalecer prácticas violentas. Es por eso que la tesis concluye que una buena educación humorística, como la que fomentan los textos abordados, es clave y resulta ser otro de los aportes que la literatura y las artes, en general, pueden tener en la transformación social. Dicha educación cultiva individuos que no se ríen de forma automática, sino sujetos capaces de distinguir, rápidamente, un buen chiste de uno flojo, un comentario jocoso de un insulto, una expresión humorística de un discurso de odio y evita que se pierdan el chiste de una ironía muy fina.

Los riesgos que entraña el humor, así como sus posibilidades llevan a que se le demonice o idealice. De ello se desprende que pueda ser objeto de regulaciones y censuras que terminen siendo aún más peligrosas que el más peligroso de los humores, al

impedir que los inconformismos se ventilen por esos conductos no violentos; o que se le de rienda suelta, sin mayor reflexión acerca de sus posibles consecuencias, y se le proteja al punto de que todo intento por pensarlo, en un plano teórico, pueda resultar sospechoso o tildado de un afán moralista por limitarlo o domesticarlo. La clave que encontré para salir de este dilema fue reconocer el rol central que tiene cada individuo a la hora de ejercer su juicio humorístico sobre cada una de las instancias humorísticas que se le presenten. Es el público, más que el Estado, los críticos o censores, el llamado a darle forma al humor, impulsándolo con su risa a ir más lejos, a ser más o menos transgresivo, más experimental o no, más irreverente o inofensivo o conteniéndolo con su reproche o su silencio. De ahí entonces la gran importancia de contar con un público que no se entregue a los impulsos de la risa en masa, sino que cuente con una educación humorística sofisticada que le permita ejercer mejor su propio juicio. En su formación, resulta clave entonces el encuentro con textos que no solo son humorísticos sino que problematizan al mismo humor. Textos, como los que acá abordamos, en donde puede darse una suerte de simulacro de esos momentos, extratextuales, en que cada lector debe posicionarse como cómplice o no de diversas invitaciones humorísticas.

El humor como construcción cultural es un asunto que no solo atañe a los humoristas, sino que involucra a todo aquel llamado a reírse o no reírse, a juzgar diversas invitaciones humorísticas como susceptibles de ser o no llamadas como humor o no y como dignas de ser imitadas, replicadas, celebradas... La genialidad de un humorista no es la de repetir fórmulas convencionales de un humor gastado, sino en sorprender a su público, abriendo nuevas posibilidades de humorismo, empujando los límites mismos de lo que se considera humor, de aquello de lo que está permitido o no reír e, incluso,

posibilitando esos espacios de metahumorismo en los que el humor, con gracia, se piensa a sí mismo. Del otro lado, no hay un buen humorista sin un buen público y la genialidad de este último está en reconocer, incluso, aquellos instantes risibles que pudieron escapársele al mismo autor.

Así como se suele decir que cada pueblo se merece a sus gobernantes, podría afirmarse, con Monsivais, que cada pueblo se merece a sus humoristas. Y es que la relación entre el público y el comediante es tan estrecha que a veces no resulta fácil determinar quién es el autor de un chiste, si el emisor de una serie de palabras con múltiples sentidos y lecturas o el receptor que lo perfecciona o no como humor, al reconocer con su risa algo gracioso en eso que de otra forma podría simplemente diluirse en la fugacidad de un tren ordinario de palabras. Pienso en el instante en que, se ha dicho, nació el cantinflismo como aquella forma de hablar disparatada, atropellada que no solo llegó a acuñarse en el diccionario de la Real Academia de la Lengua, sino que, para bien o para mal, se convertiría en otro mito de lo nacional y en el epítome del humor mexicano, un estilo en el que un sinsentido es sustituido por otro y otro y otro, difiriendo la atribución de un significado definitivo que contenga el torrente inagotable de palabrerías. En “Escenas de pudor y liviandad”, Monsivais le dedica un capítulo a Cantinflas como institución mítica de la mexicanidad y deja que sea el mismo Mario Moreno quien reconozca en su público la agencia de ayudarle a la creación del personaje que lo habría de llevar al estrellato:

Una vez sentí repentinamente ‘pánico escénico’. Momentáneamente Mario Moreno se quedó paralizado (...) Y, de pronto, Cantinflas se hizo cargo de la situación. Y comenzó a hablar (...) desesperadamente balbuceó palabras y más palabras. Palabras y frases sin sentido. Tonterías (...) ¡Cualquier cosas para defenderse de los ataques y salir de aquella bochornosa situación! Los

espectadores se quedaron silenciosos, aturridos, sin poder entender sus palabras (...) Luego empezaron a reír (...) Comenzaron con risas suaves y de repente rieron con ganas. Así supe que había triunfado (...) Y en ese momento ¡nació Cantinflas! (81)

Cantinflas se refiere al público como una tercera persona en plural que ríe al unísono y en comunidad, pero el crescendo de las risas (de suaves a cada vez más estrepitosas) nos deja intuir la importancia fundamental de aquel o aquellos pocos que, a la vanguardia del humor, se ríen primero de lo que será después un movimiento generalizado que agite el cuerpo y la subjetividad de los presentes y tenga luego trascendencia en el orden simbólico y en lo que irá siendo la construcción simbólica tanto de ese peladito que representa a los desfavorecidos como al imaginario que luego se proyectará del mexicano, gracias a esa comunidad riente recién surgida por cuenta del contagio de una risa. Un silencio o una rechifla del público habrían significado entonces que Mario Moreno simplemente buscara otro camino cómico o renunciara a sus pretensiones artísticas, borrando de plano el que sería una de las formas del humorismo mexicano más reconocidas. Vemos, claramente, el rol importantísimo del juicio individual del público a la hora de reír o no reír y posibilitar o no el surgimiento no solo de nuevas formas de humorismo, sino de identificación de un grupo social.

Como ocurrió en el caso del nacimiento del cantinflismo, el humorista y el espectador pueden intercambiar roles, de tal forma que ambos sean coautores de lo risible. Cuántas veces no nos pasa que, sin advertirlo, decimos algo chistoso que solo quien nos escucha, gracias a su distancia y a su ingeniosa capacidad de percibir lo risible, descubre como tal. Terminamos riendo de lo que hemos dicho o hecho, como el público de un chiste en el que somos actores y espectadores. El texto resulta siendo ese espacio propicio para el juego, donde alguien lo reescribe cada vez que encuentra un nuevo

pretexto para despertar la hilaridad. Una obra que pudo concebirse como una épica revolucionaria, tras el paso del tiempo y la distancia que este genera sobre las luchas cotidianas, podría terminar convertida en la más graciosa obra, a juicio de quiénes la juzguen desde afuera. Tendría esa obra, al menos, dos comunidades de lectores: los que la juzgan, compartiendo unos valores y haciendo énfasis en sus componentes graves, como sería y la comunidad riente que la lee en clave humorística, tal vez gracias a que comparten otra sensibilidad: la de aquellos que pueden distanciarse de la gravedad del texto y sus urgencias, gracias al paso del tiempo.

Un fenómeno cercano al del nacimiento del cantinflismo, pero en la vía contraria y fruto no propiamente de un comediante, ocurrió recientemente en Colombia cuando el presidente Santos inauguraba su campaña de reelección y debió, frente a la mirada indiscreta de las cámaras, enfrentar un penoso incidente de incontinencia urinaria. La burlas no se hicieron esperar y el asunto pronto se convirtió en las redes sociales en *trending topic*. Era fácil dejarse llevar por el impulso a reírse de ese accidente escatológico, más aún, cuando se trataba de la figura más visible y poderosa, en el campo político, del país. El mismo que días antes había dicho que en materia de seguridad informática el país andaba *en pañales* y que, ante el escándalo ocasionado por la publicación de algunos correos privados suyos, había dicho que las filtraciones ocurrirían... *gota a gota*. El material cómico parecía tan inagotable como la avalancha de risas, pero pronto hubo voces críticas capaces de interrumpir con su juicio y su protesta, en las redes sociales, lo que se iba convirtiendo en un acto de matoneo colectivo: el deporte nacional de caerle al caído.

El episodio deja ver cómo sin una educación de la risa y el humor, nos exponemos a que no existan esas voces capaces de encausar impulsos que pueden tornarse violentos, bien sea con el silencio, la protesta o con formas más sofisticadas de hacer humor, sin causar tanto daño. Un ejemplo de un chiste, a mi juicio, más elegante y que demostró que en episodios como el descrito no necesariamente hay que prohibir el humor, fue este: “Si los asesores de Santos querían hacerlo ver más humano, se pasaron”. Una educación del humor no se trata de proscribir ciertas risas o de limitar terrenos que se consideren sagrados, sino de encontrar los canales más adecuados para que esos impulsos de transgresión sean más productivos y menos tendientes a convertirse en simples discursos de odio: actos de habla, con una fuerza ilocutoria desmesurada, que dañen con la palabra y la risa. Entre menos directo, más desinteresado, más ambivalente y ambiguo sea el humor, mayor será su potencial para producir interpretaciones, placer y reflexión y menor el riesgo de que se convierta, simplemente, en un instrumento en función de intereses concretos de destrucción, normalización o rebajamiento del otro.

Si algo hace esta tesis, además de reconocer el rol central del espectador, de identificar instancias de metahumorismo que impulsan el juicio y de ver que no siempre este se da después de la risa, es mostrar que hay un campo muy fértil de investigación en torno a cómo los artefactos literarios y cinematográficos no solo funcionan como síntomas del humor de una determinada sociedad, sino sirven para superar formas gastadas o violentas de humorismo e inventar nuevas maneras de comicidad. En esos espacios textuales se abren catalizadores no solo de una risa que pueda aliviar traumas, ventilar inconformismos y sublimar violencias, sino reflexiones en torno a los alcances de ciertas formas de humorismo. Alrededor de textos con un alto grado de sofisticación e

ingenio humorístico (artefactos que no necesariamente son de la “alta cultura”, sino que pueden provenir de una “cultura popular” igualmente capaz de ser sofisticada e ingeniosa) se pueden conformar nuevas comunidades rientes que encuentren formas distintas de reír a las tradicionales o que se distancien de las risas de los burladores para burlarse de ellas y constituir un nuevo grupo riente. Un grupo que se identifique con los valores estéticos y éticos que subyazcan al humor que se les proponga como gracioso y digno de risa.

Más que pensar que el humor es algo fijo que está ahí afuera para ser descubierto, celebrado o criticado, encontré que es un elemento inestable e indeterminado que se constituye a partir del encuentro entre el humorista como autor y un público que lo reconstituye como co-autor, lo ignora o lo rechaza. En esa medida, considero recomendable no caer en la trampa de tachar un libro como humorístico o serio en sí mismo, en términos universales, pues ello dependerá, en gran medida, de la recepción y el juicio de cada lector. Sin embargo, tampoco encuentro que se deba relativizar el asunto al extremo de no reconocer que hay guiños humorísticos, huellas, cáscaras de banano o pistas que planta el autor, imaginando compartir con el lector códigos comunes sobre aquello que podría generar hilaridad.

En vez de quedarse en el asunto de si un texto produce o no risa, pienso que sería más productivo prestar mayor atención a las perplejidades que genera, al regreso al principio de realidad y a la capacidad de ciertas formas humorísticas para suscitar una reflexión más allá de la sorpresa o la explosión súbita de hilaridad. Es por esto que resulta recomendable diferenciar entre humores que por su mayor univocidad limitan las posibilidades interpretativas (el caso de una sátira militante y moralizante con objetivos

precisos), de humores más ambiguos, ambivalentes y polisémicos, en donde se abra un mayor espacio de indeterminación que posibilite un mayor grado de libertad interpretativa para que el lector entre a jugar el juego de descifrar el sentido, de reír o no reír y de debatir en torno a cuál es el objetivo del *chiste*, su víctima, su sentido, su gracia... Un humor más directo y unívoco tendría la posibilidad de generar un menor grupo de comunidades rientes y de debate y, en cambio, una mayor violencia sobre un objeto más delimitado. Un ejemplo de ello es la capacidad de *Don Quijote* de Cervantes para suscitar reflexiones interminables y comunidades diversas que compartan una u otra lectura versus *El Quijote* de Avellaneda, en donde el público podría dividirse en moralistas que comulgan con los valores que defiende la sátira y aquellos que adolecen de los vicios que esta ataca: los convertidos ríen, los otros callan, son corregidos, castigados y excluidos como víctimas de los dardos satíricos. Sin embargo, además de crearse mayor cohesión en cada grupo y una normalización violenta de la diferencia no sucedería mucho más. En el caso del humor ambivalente de *Don Quijote*, en donde la risa es inestable y apunta hacia todos lados, resulta más difícil establecer quién es el burlado y el burlador y, al contrario, se abren múltiples lecturas y comunidades rientes que aún siguen reconfigurándose alrededor del mismo texto. Los que se ríen de la supuesta locura del Quijote, los que se ríen de Sancho, los que se entregan a las burlas que le hacen los duques al hidalgo, los que sienten empatía por las luchas románticas del Quijote y reprochan las burlas, los que se burlan de burladores como los duques o los que se sienten parte de un carnaval de risas que apuntan también hacia el mismo lector.

Dentro de esas discusiones fundamentales a las que nos lleva el estudio del humor en clásicos como *Don Quijote* o en las obras que acá abrodamos, están preguntas sobre

cómo el humorismo puede contribuir a menguar o exacerbar la propagación de discursos de odio, el fanatismo, la discriminación, los estereotipos, los clichés, los prejuicios, el exotismo y el colonialismo. Cómo evitar reír por el otro, reírse de él y no con él; cómo no imponerle unos valores, no corregirlo, normalizarlo ni convertirlo en una víctima o en un subalterno incapaces no solo de hablar por sí mismos, sino de reírse de ellos y de nosotros. Cómo burlar las trampas de pobreza que, según economistas como Esther Duflo, se alimentan de la desesperanza, sin crear discursos de compasiva redención u optimismos ilusorios que solo favorezcan a una élite y terminen siendo otro opio del pueblo. Cómo, en cambio, fomentar el agenciamiento individual, la tolerancia y la solidaridad, más allá de las diferencias. Cómo superar las divisiones, la melancolía, los traumas de tanta sangre derramada durante el último siglo, sin olvidar ni renunciar a la subjetividad individual. Cómo responder a la creciente desigualdad, pérdida de valores y degradación de una sociedad de consumo en la que muchos siguen siendo solo piezas de un engranaje orientado a saciar los deseos de esos pocos que monopolizan los medios de producción material y simbólica o a la idea de que hay unos que se ríen mejor que otros y unos tan monstruosos como los terroristas que ni siquiera tienen ese don entre humano, divino y demoniaco que es la risa, según solía decir Baudelaire. Cómo seguir riendo sin convertir la risa en una serie de máscaras sin fin que nos sirva como escudo frío y desafectado, en aras de no revelarnos como seres débiles, ridículos, emocionales, cursis o ingenuos. Cómo, en cambio, hacer que el humor nos haga más sofisticados, fuertes, sensibles e inteligentes, sin que nos impida la afección de acercarnos al otro, abrazarlo, llorar con él, hacer un luto necesario pero siempre pospuesto por un nuevo chiste, solidarizarnos, entregarnos con sinceridad o comprometernos e involucrarnos con luchas

necesarias que el distanciamiento irónico a veces nos disuade de pelear a fondo. Esto, sin sumarnos a una masa ferviente que renuncie a su capacidad de pensar por sí misma.

¿Cómo perder el miedo riendo, sin que esa risa sea solo fruto del temor a ser objeto de la risa de otro?

Todas estas cuestiones implican objetos que el mejor humor no solo aborda sino que desacraliza: el Poder y los micropoderes, las normas (jurídicas, sociales, morales, estéticas, lógicas...), los dogmas, la Verdad, las grandes narrativas, la religión, la razón occidental, la metafísica... Por algo, la risa es ese don universal y humano, ese espacio privilegiado del ejercicio de la libertad, que para Nietzsche, irónicamente, resulta ser lo único sagrado en un mundo moderno donde ya todo es profano: un lugar donde anuncia que Dios ha muerto y en su tumba un graffiti le contesta, con mayor sorna: “Nietzsche ha muerto, Dios”. Esa desacralización propia de la modernidad ha llevado a la pregunta de si aún es posible alguna transgresión o si el humor ya es solo uno más de esos elementos domesticados, inofensivos y sedantes de una sociedad del espectáculo en donde todo es objeto de consumo y diversión, en un sistema que todo lo reabsorbe y en el que solo existe la artificialidad, sin que sea posible ya ningún gesto auténtico de compromiso, rebeldía o verdadera subversión.

Al margen de la pregunta que queda aún abierta sobre la posibilidad de transgresión del humor, en una sociedad entregada a la frivolidad, pero en la que aún se libran guerras en nombre de Dios o de algún otro ideal, el humor más poderoso es como Andy Warhol, profundamente superficial, serio en su falta de seriedad, pero venenoso, viral y hasta incendiario. Si bien en tiempos y contextos relativamente tranquilos puede pasar por otra forma de entretenimiento, suele brotar con más ímpetu en momentos de

crisis para combatir el miedo y agitar a la población en contra de un gobierno dictatorial, de un modelo económico inequitativo o un sistema político injusto.

Nuestras consideraciones teóricas sobre lo que llamamos acá un juicio meta-humorístico y sobre los debates que se suscitan en torno a lo que es susceptible o no de producir hilaridad se enfocaron en los contextos violentos de Colombia y México. Sin embargo, pueden ser extrapoladas a otras literaturas y tradiciones culturales y, sobretodo, a aquellas geografías donde la población ha sufrido crisis, conflictos y traumas tan intensos como el de la antigua Yugoslavia. Así lo muestra la escena de la película *No man's land*, dirigida por el bosnio Danis Tanovic, en dónde queda claro que el humor es una tierra de nadie y de todos. Detengámonos un momento en ella.

Es de noche. Todos callan. Saben que cualquier ruido puede significar morir a manos del bando enemigo. Caminan despacio entre un bosque de neblina. Se sienten perdidos y asustados. De pronto alguien hace un chiste y un diálogo abre un punto de fuga en lo que parece ser una sinsalida:

- ¡Escúchalo! Está siempre contento. El eterno optimista. ¿Sabes cuál es la diferencia entre un pesimista y un optimista?
- No, ¿Cuál?
- Para el pesimista ya nada puede ser peor. El optimista cree que aún algo puede empeorar. Ja. Je,...
- ¡Tú y tus tontos chistes! Sólo a ti te causan gracia. Si fueras un poco más listo te rendirías.
- ¿Ah, sí? Si fuese más listo, no estaría aquí. Sería general u oficial de Naciones Unidas o pondría un restaurante.

Así de intenso, de económico y de provocativo es el humor. En pocas líneas condensa problemas tan complejos como la guerra fratricida entre serbios y croatas, en lo que se muestra como una trampa de violencia sin salida, pero donde el humor vislumbra

una alternativa: que los combatientes se distancien del conflicto, reconozcan lo absurdo de su lucha y renuncien a las armas y a los sentimientos de odio y de venganza. En pocas líneas, el humor disipa la bruma de la guerra y transforma un bosque oscuro en un ataque contra guerreristas defensores de la dignidad de un pueblo e inútiles burócratas que con su neutralidad contribuyen al desastre.

¿No es usted soldado o miembro de la ONU, pero aún se siente herido con los chistes de estos hombres? Es que el mejor humor, como las balas, mata, pero de la risa. Libera, al contrario de las balas, pero sin matar al enemigo. Apunta a un lado, pero puede pegar en otro dependiendo de quien se sienta ofendido. En este caso da en el blanco, pero de aquello que desató una guerra sin sentido: la inflexibilidad, el fanatismo, la soberbia de sentirse superior sin reconocer que el *Otro* es un *Nosotros* que habrá de compartir un mismo destino. El no parar de disparar por no distanciarse de la inercia desquiciada de un “diálogo” a metralla. O la indolencia de no involucrarse e intervenir cuando resulta urgente actuar. Y es que en el chiste del optimista y el pesimista no solo resuenan las palabras de Antonio Gramsci cuando resolvía el dilema entre ambas posturas, llamándose un optimista de la voluntad y un pesimista de la inteligencia. Se revela, también, la ingenuidad y la ceguera, de no ver que, por malas que sean las cosas, podrían ser aún peores si no hacemos algo para cambiarlas o si ignoramos los riesgos de una arrogancia irresponsable tan de moda entre esos intelectuales que dan todo por perdido pues *este mundo no tiene remedio*, pero se hacen cómplices pasivos de masacres como las de Ruanda o Bosnia que era posible evitar. El humor, en este caso, sirve para desenganchar a unos de una práctica violenta (el genocidio) y para enganchar a quiénes se sentían ajenos

al drama, en una intervención humanitaria que pare el desastre que se ve venir. Esto, mostrando que el humor no solo distancia, sino que puede involucrar.

La escena que citamos se muestra como una instancia perfecta del meta-humorismo que nos interesó estudiar acá como un espacio de indeterminación en el que se fomenta una reflexión en torno al mismo humor y a los efectos que este genera. La película no solo es otro ejemplo de cómo el humor, más allá de las fronteras nacionales o del contexto latinoamericano que ocupa esta tesis, suele despertarse con más ímpetu en tiempos de crisis, guerra, violencia, censura y opresión para iluminar, denunciar y vislumbrar otras alternativas, sino que pone en un primer plano el diálogo que el humorismo produce y los juicios humorísticos que hacen quiénes se exponen a sus múltiples enigmas. En el caso particular, escuchamos el juicio de uno de los soldados y el diálogo que se genera en torno a sus chistes y a la situación que (sobre)viven. Sin embargo, este es solo uno de la infinidad de juicios posibles e intercambios que podrán producirse al terminar la película, en un blog, en una revista o en un congreso académico.

Discusiones como las de los soldados y las que tendrían luego los espectadores son lo que posibilita el arte y el humor, un debate tan común como el de salir de cine y preguntarse ¿Te pareció chistosa la película? ¿Era de buen gusto? ¿Tenía un humor inteligente? Debates como ese parten de una invitación humorística, seguida de una reflexión íntima, de un juicio estético cercano al juicio kantiano sobre lo que es bello. Un juicio con pretensiones de universalidad que luego se buscará compartir, y que se enfrenta a los juicios de otros y va formando, poco a poco (juicio a juicio, argumento a contra-argumento) la opinión pública, los códigos, marcos y la definición de lo que entendemos por humor.

Esa diversidad de juicios de una multiplicad de lectores es algo que no se trata con frecuencia en la crítica literaria, que suele limitarse a identificar el humor como si fuera universalmente reconocido por un lector ideal, en un mundo cada vez más globalizado, diverso y multilingüe, en donde un mismo libro puede caer en manos de cualquiera y despertar desde una carcajada hasta un grito de indignación o una oleada incendiaria de protestas. Sin duda, un bosnio podrá sentirse más identificado con lo que ocurre en la película que cualquier otro espectador, pero su humor, por localizado que sea y ligado a un contexto cultural e histórico, nos afecta como seres humanos capaces de identificarnos con el dolor del otro y se nos muestra como algo que de las fibras de lo particular toca las de lo más universal. Lo mismo ocurre con los textos colombianos y mexicanos que aquí abordamos, en el contexto de las violencias que han sufrido dichos países por cuenta de otras guerras como la del narcotráfico. Obras que, como *No man's land*, muestran los absurdos de la guerra y el humor que surge como respuesta y como expresión de la capacidad humana por sobreponerse a las peores situaciones.

Reírse o no, implica no solo una revaluación del contexto en el que se produce el humorismo sino tener alguna noción de lo que es el humor y esa definición se manifiesta y redefine cuando se la enfrenta a la reacción que ha tenido otro frente a un mismo chiste o situación humorística. Y es que el humor, como otros conceptos tan complejos y reacios a una definición definitiva (el arte, la justicia, el amor...), es un significante cuyo significado, podríamos decir siguiendo a Ernesto Laclau, está siendo constantemente llenado por un juego de voces que se disputan fijarlo en el orden simbólico hegemónico. Como los votos que definen una elección, cada risa, cada juicio, cada defensa de una cierta propuesta de humor es un grano de arena en esa lucha del lenguaje. En ese

determinar los códigos, convenciones y significados siempre cambiantes que conforman el orden simbólico y que harán que reconozcamos algo como un humor digno de ser celebrado con una buena carcajada.

En ese sentido, uno de los problemas de abordar el humor en esta tesis fue, justamente, lo resbaladizo que resulta y la forma en que muchas veces parece estar en *the eye of the beholder* y depender del contexto en el que se produce. ¿Qué es entonces el humor? El humor es posiblemente una palabra, concluía Groucho Marx. Pero no cualquier palabra. Una que obsesionó no solo a este humorista sino a filósofos tan amargos como Schopenhauer o Nietzsche (entre varios otros), que ha sido definida de mil y una formas, que se ha asociado a fenómenos como la risa, el carnaval, el juego, la comedia o formas retóricas y estéticas de las que se alimenta (la parodia, la ironía, la sátira, la caricatura, lo grotesco...) y que se la ha usado, al menos, desde la conocida teoría griega de los humores.¹⁵⁵ El humor es un fenómeno tan universal y antiguo como lo que se sabe del hombre y se lo ha relacionado con un sin fin de cosas: Es lo que produce risa, pero también un carnaval frío (Eco) o lo que la atora en la garganta. Una fiesta o una vacación momentánea. Es volver a ver el mundo como un extraterrestre (Crichtley). Es un don del corazón (Ludwig Börne), una anestesia momentánea del corazón (Bergson) o un electro-shock. Es un momento de distanciamiento (Bergson, Woody Allen), seguido de uno de máxima aproximación (Bajtín). Un flujo que corre a contracorriente del poder. Una piedra en el zapato de la inercia cotidiana. Una demolición de mitos, dogmas y verdades. Una profanación de lo sagrado. Un juego con el otro. Una cachetada. Un flirteo con lo prohibido. “La cara civilizada de la desesperación” (Boris

¹⁵⁵ Véase *The Philosophy of Laughter and Humor*, de John Morreall para un compendio del humor en la filosofía.

Vian). “Una lógica sutil” (Horacio), un sinsentido o una razón de la sin razón. Una aguja que desinfla el ego del soberbio. Un disfraz del tímido o un león en el cuero de un cordero. Una treta del débil y una victoria intelectual, del que se suponía, no podía hablar. Una flexibilidad mental. Una zanahoria y un garrote. Un abrazo y un rechazo. Un acto subversivo que sustituye la violencia bruta por el ingenio de un buen chiste. Es ser un payaso en vez de un homicida (Alex de la Iglesia). Es tener un buen mal humor (Jules Renard). Es un vestido de la identidad y un desnudamiento de la falsedad. Un convertir las expectativas en polvo, en nada (Kant). Es una búsqueda de la verdad que sabe que no hay Verdad. Es reírse de la muerte, sin morir en el intento. Es una máscara para no llorar o una forma de llorar riendo. Es una negociación con el trauma. Un asomarse a lo sublime y reírse de saberse todo y nada. Es sobrevivir a un holocausto, sin perder la dignidad y pensar aún que la vida es bella (Roberto Benigni). Es ver el Apocalipsis nuclear y reírse con Stanley Kubrick. Es, junto a la sabiduría, la gran esperanzas de nuestra cultura. (Konrad Z. Lorenz). Es una revolución copernicana (Pirandello). Es un pasaporte falso que burla las fronteras. Un hablar de lo que no se puede hablar y hay que callar, así se diga un sinsentido. Es una economía del lenguaje que saca el mayor provecho de un ahorro de palabras (Freud). Es un ejercicio de la libertad. Es condensación y desplazamiento. Metáfora y metonimia. Es esta sucesión de acercamientos al humor que no logran nunca capturarlo... El humor es todo y nada. Es algo serio que no se toma tan en serio. Es un laberinto de asombro. Es la contradicción de ser ambiguo cuando se demandan posturas maniqueas y claro cuando se enmascaran las lacras sociales con eufemismos. Es la ambigüedad y libertad de no decirle al otro si reírse

o no con él y el coraje de estar dispuesto a recibir tomates por aplausos. Pero ante todo, el mejor humor es un arte y el arte algo que nadie ha podido definir.¹⁵⁶

Más allá de definir, categóricamente, qué es el humor, de crear una taxonomía que lo domestique y asfixie o de establecer si un determinado texto es o no humorístico. la tesis optó por reconocer en ese espacio de indeterminación un lugar productivo para el estudio del problema y, sobretodo, para realzar la importancia que tiene el público a la hora de hacer un juicio al respecto y abrir, con su risa o su silencio, no solo una posibilidad más de lo risible a debatir con otros, sino del sentido del texto. Por más de que dos personas se rían de o con lo mismo, ello no significa que lo hagan por lo mismo. Cada una podrá encontrar motivos distintos para reírse e interpretar la invitación humorística de formas muy diversas. Ello no significa que el humor sea una cuestión puramente subjetiva, pues también la tesis nota cómo el humor se produce en contextos y códigos compartidos por comunidades rientes y cómo existen pistas, huellas e incluso trampas autoriales que facilitan la identificación del humor o su cuestionamiento en instancias que pueden ser de perplejidad o de ese metahumorismo que fue central en esta tesis.

Las obras estudiadas nos permitieron entender que el público tiene un papel tan o más importante que el del autor-humorista, en ese juego en donde se requiere que uno lance la bola y el otro la devuelva. Cada lector o espectador es intérprete y, como tal, es quién debe perfeccionar con su risa o asentimiento el acto de habla humorístico o frustrarlo como un acto infeliz. Con su risa, con su contagio o con la reproducción del

¹⁵⁶ Según Bergson, la risa “Se desliza y escapa a la investigación filosófica, o se yergue y la desafía altaneramente”. Por eso no aspira a “encerrar el concepto de lo cómico en los límites de una definición”. (11)

“chiste” en un nuevo acto de habla tiene la capacidad de propagar formas de humorismo destructivas o constructivas. El receptor del humor también es autor y es el llamado a ejercer una suerte de juicio meta-humorístico sobre la comicidad de la invitación humorística, su componente estético y ético. Es quién, luego de la reflexión íntima, puede elevar su juicio individual al plano político, por medio del debate en la esfera pública sobre el humor que se le propone, sus blancos y significado(s). Al no ser el humor un fenómeno lingüístico que pueda reducirse a un significado estable, sino uno de gran ambigüedad e indeterminación, le permite al público/lector una gran libertad interpretativa y creativa, así como una agencia a la hora de fijarle uno o varios sentidos. Como he insistido varias veces, es el público, en últimas, el encargado de regular el humor, bien sea aplaudiéndolo con su risa y dotando al humorista de una mayor libertad para expandir los límites de sus chistes; rechazándolo o ignorándolo con su silencio.

En cuanto a los autores que estudiamos podemos concluir lo siguiente: García Márquez combate el prejuicio de Latinoamérica como lugar perfecto para la melancolía. Abraza un humor festivo, vitalista y mamagallista que lo permea todo. El suyo es un humor que disuelve todo lo sólido en el aire y que, en vez de ser ese humor reaccionario del que sospecha el régimen cubano, resulta un aliado de la Revolución. Esto, pues además de romper convenciones y dogmas, de reírse del orden hegemónico, de jugar con este, creando nuevas formas de posibilidad, empodera a sus lectores dejándoles una gran libertad para jugar con ese gran juguete literario que creó García Márquez para burlarse de los demás y que se recrea con cada jugador. Pero no hay humor perfecto y el suyo tiene, al menos, una debilidad. ¿Su talón de Aquiles? El espíritu mamagallista y festivo que fomenta en, medio de tanta violencia, corre el riesgo de invisibilizar los lados más

amargos de una realidad que requeriría ser vista a la cara y de contribuir a que la gente siga de rumba, mientras el país se derrumba.

Tras el recrudecimiento de una violencia que ya no es solo política, sino ligada al narcotráfico, el humor de Fernando Vallejo se distancia de la mamadera de gallo festiva de García Márquez y se torna tan oscuro como amargo. Su humor ya no será un humor fácil de digerir, sino uno que transgrede los límites de lo políticamente correcto, que hiere y genera la perplejidad de no saber si reír o llorar. Vallejo no solo crea instancias de humorismo, sino de un meta-humorismo que cuestiona al mismo humor y a aquellos que se ríen, en masa, de forma automática, irresponsable, cobarde y, sobretodo, sin mayor sofisticación. Sin embargo, ello no implica que defienda el humor de una élite letrada sobre el humor popular, pues uno se alimenta del otro y la sofisticación y expresividad no resulta exclusiva de ninguno de los dos. Al contrario, Vallejo le tiende trampas humorísticas a ese lector que se siente tan culto y refinado, cuando lo seduce con los trucos y la sofisticación de ese manejo del lenguaje que recubre sus sarcasmos violentos y elitistas de un halo de gracia y un ropaje de civilización. El narrador de Vallejo nos invita a ser cómplices de su indignación, nos lleva de la mano a lo más alto de su torre de marfil, nos hace reír con sus sarcasmos descorazonados y luego nos lanza al medio del horror, nos clava de vuelta sus dardos sarcásticos y nos revela que, detrás de la máscara de risas cultas y civilizadas, se esconde la barbarie de sentirse superior a la masa y a aquellos que son protagonistas de la violencia, bien sea como víctimas o victimarios de unas violencias materiales y simbólicas de la que son cómplices las élites políticas y económicas, pero también aquellos lectores que se unen a ellas con la risa como forma de

poder y no como forma de superar la melancolía, la fragmentación y los discursos de odio que tanto avivan la violencia.

En *Los ejércitos* de Rosero ya no hay un humorismo que tienta al lector a reír, pero sí una puesta en escena y un cuestionamiento de las diferentes risas que se producen en y como respuesta al conflicto. El país, expuesto a tanta violencia, se ha ido riendo de sus dolencias, pero el humor también se ha ido oscureciendo cada vez más, al punto de ya no ser una forma de sobrellevar la situación, sino de perpetuarla e, incluso, recrudescerla con la indiferencia y la indolencia de aquellos que al reírse de las víctimas, terminan ejerciendo sobre ellas, no actos de solidaridad o de rechazo frente a la violencia que han sufrido, sino una nueva forma simbólica de violencia. Rosero nos guía por los distintos recodos de la risa, nos muestra sus peligros y oportunidades y nos deja con el enigma de esa risa final con la que Ismael se enfrenta a sus verdugos. Una risa que podría interpretarse como suicida y enloquecida o como un último acto heroico que nos permite admirar a esas víctimas que, en vez, de devolverle a la violencia más violencia, son capaces de reírse de ella, así ello les cueste la vida en el intento.

Nuestra incursión en la ensayística, la literatura y el cine en México nos permitió ver que los fenómenos, preguntas y críticas que identificamos en la producción cultural colombiana no son exclusivos de esta y pueden extrapolarse a otras geografías y contextos sociales. Si bien acá estudiamos la literatura colombiana y mexicana contemporánea, nuestras consideraciones teóricas sobre lo que llamamos acá un juicio meta-humorístico, en el que el público evalúa el humor que se le propone, pueden ser extrapoladas a otras literaturas y tradiciones culturales. Pudimos notar, también, que así como en Colombia se ha dado el mito de que sus habitantes son melancólicos por esencia

y cómo, a la vez, vigorosas dosis de humorismo han demostrado lo contrario, en México ha ocurrido algo similar. Conviven y se enfrentan visiones contrarias sobre el ser nacional, entre humorismos que van desde el mito nacional de lo cantinflesco hasta el de México como tierra elegida del humor negro. Las obras de Juan Pablo Villalobos y de Luis Estrada son ejemplo de ese humor negro que cuestiona al mismo humor, en un contexto social cada vez más negro por cuenta de la violencia ligada al narcotráfico y, en el que los textos, abren un espacio para interrogar no solo una realidad de violencia que se ha invisibilizado, sino esa risa misma que se ha petrificado como una máscara de indolencia, simulando que el dolor no afecta y, en cambio, genera placer.

Además de abrir espacios de reflexión sobre las consecuencias negativas y positivas del humor y la risa, las obras que estudiamos nos permitieron combatir el prejuicio aquel de que el humor es un invento inglés, exclusivo del “Primer Mundo” y aquel, según el cual, a Latinoamérica no le queda más que echarse a llorar. Vimos que no hay una melancolía insuperable, sino un humor vigoroso y sofisticado, tanto en la llamada alta cultura como en la cultura popular. Pero no solo eso. Además de humor, notamos que existe una conciencia metahumorística tanto en las novelas como en los ensayos y películas citadas, en donde se abren espacios para la reflexión en torno al objeto de la risa, pero también a la risa misma y sus efectos. En ellas se da un humor que no solo genera comicidad, ni se enfrenta únicamente contra el poder, sino que se dirige incluso contra sí mismo y contra aquellos que ríen de forma inconciente, indolente y automática. Quedan inexplorados todos esos ecos de un humor que los prejuicios sobre la melancolía de la raza indígena nos ha impedido escuchar en las expresiones culturales de nuestras comunidades indígenas y afroamericanas como formas de cohesión, resistencia y

superación de los traumas de ese largo proceso de colonización que aún siguen soportando. Toda una tarea para futuras investigaciones.

Dentro de otros de los caminos que deja abierta esta tesis, está el de indagar sobre la recepción que ha tenido la literatura latinoamericana en relación a su capacidad para despertar o no risas en sus diversos públicos, a lo largo de las geografías y las distintas temporalidades. Se podría también, estudiar, en más detalle, el diálogo que se da en las dos direcciones entre el humor escrito y el humor de la oralidad, entre el humor “culto” y el “popular”, así como la representación de figuras sociales como el letrado, el guerrillero, el narco u otros criminales que el humor construye o las posibilidades que tiene el humorismo de contribuir a sanar las heridas, los traumas y la fragmentación en contextos de post-conflictos como el que vienen luego de violencias semejantes a las que han sufrido Colombia, México o tantos otros países latinoamericanos por cuenta de luchas revolucionarias y guerras contra el narcotráfico, así como de situaciones de opresión como las dictaduras del Cono Sur. De otro lado, hay una extensa literatura sobre la violencia en México y Colombia, pero esta se enfoca, en su mayoría, en la violencia material y no tanto en las formas en que la sociedad resiste la violencia a través de estrategias como el humor, por lo que considero que ahí también hay un productivo campo de estudio por explorar.

La tesis se enfrentó a la dificultad de establecer si ciertos humores son formas de reproducción de discursos de odio, violencias sublimadas o formas de matonería disfrazadas de sarcasmo o si gozan de la capacidad que tiene cierto humor para revitalizar, resistir y combatir las diversas formas de violencia, encontrando salidas a los círculos viciosos de devolver violencia con violencia. El poder ilocutorio de los actos de

habla muestra que así como hacemos cosas con palabras (herir, violentar, sanar, acercar, convencer, etc...) podemos hacerlo con la risa o el humor. Dependiendo de si estos se dirigen contra otros como formas de ejercer poder, de normalizar, de corregir, de estigmatizar o de remarcar un grado de superioridad del que ríe o de si lo hacen como una manera incluyente de formar comunidad, de restarle importancia al ego o a las pretensiones de superioridad, podrá contribuir a la perpetuación o la superación de la violencia y sus efectos.

Si esta tesis tuviera que defender una ética del humor, optaría por ligarla a lo estético y su permanente cuestionamiento de las convenciones, grandes narrativas y estatutos de verdad. Defendería un humor ambivalente en el que víctimas y victimarios se confundan y no haya un sentido estable que pueda derivar en una violencia concreta sobre un sujeto burlado, corregido, normado o reducido por la risa. La estrecha relación entre humor y estética permitiría una reflexión productiva en torno al humor que no caiga en una domesticación, en una reducción o normalización que lo fije y le niegue su poder transformador, vitalista, fluido resistente y hasta revolucionario. Si hay que escoger entre reírse y correr el riesgo de salir en átomos volando o callar y reprimir la risa para no herir a nadie, esta tesis inconclusa optaría, ante la duda, por correr el riesgo. Porque más vale morir de risa que de miedo a morir en el intento.

Ya lo decía el mismo Shakespeare:

“If you desire the spleen, and will laugh yourself into stitches, follow me”.

Bibliografía

Álape, Arturo. *Las vidas de Pedro Antonio Marín, Manuel Marulanda, Tirofijo*. Bogotá, Colombia: Planeta, 1989. Impreso.

Allen, Woody. *Crimes and misdemeanors*. RCA:Columbia Pictures, 1989. VHS.

---. *Manhattan*. Culver City, CA: MGM Home Entertainment Inc., 2000. DVD.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London: Verso, 1991. Impreso.

Apuleyo, Plinio. Gabriel García Márquez. *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo*. Barcelona: Bruguera. 1982. Impreso.

Arango, Gonzalo. *Obra negra : contiene prosas para leer en la silla eléctrica y otras sillas / Gonzalo Arango ; selección antológica de Jotamario*. Buenos Aires : Ediciones Carlos Lohlé, 1974. Impreso.

Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. España: Cátedra, 1995. Impreso.

Aristizabal, Juanita. “Remontando el río del tiempo a contracorriente: Transgresión, dandismo y modernidad en Fernando Vallejo”. Tesis doctoral. Yale University. ProQuest. 2011.

Aristotle. Poetics I/Aristotle. With *the Tractatus Coislinianus. A Hypothetical reconstruction of Poetics II*. Traducción de Richard Janko. Indianapolis: Hackett Pub. Co, 1987. Web agosto 2013. Impreso.

Aura Alejandro, Margo Glantz, Rafael Ramírez Heredia y Antonio Sarabia. *Del humor en la literatura. Compilación*. Nuevo León, México: Consejo para la cultura y las artes de Nuevo León, 2001. Impreso.

Ayala Munita, Matías. “Nicanor Parra y su itinerario político: de los años 60 a los 80”. Web. Marzo 2012. URL estable: En <http://letras.s5.com/npa051211.html>

Bakhtin, Mikhail. *The Epic and the Novel: Towards a Methodology for the Study in the Novel* en *The Dialogic Imagination*, ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981. Impreso.

---. *Rabelais and His World*. Traducido por Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1993. Impreso.

Baroja, Pío, *La caverna del humorismo*. Madrid, R. Caro Raggio, 1919. Impreso.

Bataille, Georges. *Guilty*. Traducido al inglés por Bruce Boone. USA: Gallimar, 1988. Impreso.

---*El erotismo*. Web. Marzo 2013. URL estable:
http://www.artpaniagua.es/uploads/4/8/6/4/4864148/bataille_georges_-_el_erotismo_v1.1.pdf

Benjamin, Walter. *The work of art in the age of its technological reproducibility and other writings of media*. Cambridge, MA: Harvard University Press. 2008. Impreso.

Carreño, Manuel Antonio. *Urbanida de Carreño*. Web. Mayo 2012. URL estable:
<http://normal-superior.net16.net/pdf/URBANIDAD%20CARRENO.pdf>

--- Chaplin in retrospect. En *The work of art in the age of its technological reproducibility and other writings of media*. Cambridge, MA: Harvard University Press. 2008. Impreso.

Bergson, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Alianza, 2008. Impreso.

Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos*. Edición de Ignacio Echevarría. Barcelona: Anagrama, 2006. Impreso.

Borch-Jacobsen, Mikkel. "The Laugher of Being" MLN, Vol. 102, No. 4, *French Issue* (Sep., 1987), pp. 737-760

Brecht, Bertolt. *Pequeño organon para el teatro*. Web. Febrero 2012. URL estable:
<http://es.scribd.com/doc/24993807/Brecht-Bertolt-Pequeno-organon-para-el-teatro-completo-1948>

Breton, André. *Anhology of Black Humor*. USA: City Lights Publishers, 2001. Impreso.

Buiting, Lotte. "An Impossible Witness of *The Armies*" (de próxima publicación con Palgrave MacMillan y editado por Tim Robbins y José González).

Bushnell, David. *Colombia, una nación a pesar de sí misma*. Bogota: Planeta, 2002. Impreso.

Butler, Judith. *Excitable Speech: a politics of the performance*. New York : Routledge, 1997. Impreso.

Cabrera Infante, Guillermo. *Tres tristes tigres*. Barcelona : Editorial Seix Barral, 1967. Impreso.

Castañeda Naranjo, Luz Stella ; José Ignacio Henao Salazar. *Diccionario de parlache*. Medellín: La Carreta Editores, 2006. Impreso.

Centro de Memoria Histórica. *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*. Web. Septiembre 2013. URL estable: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral/descargas.html>

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la mancha*. Castilla-La Mancha, Alfaguara: 2005. Impreso.

Colebrook, Claire, *Irony*. Londres: Routledge, 2004. Impreso.

Collazos, Óscar. “Vallejo, la virgen y los sicarios”. *El Tiempo*. Web. Febrero 2012. URL estable: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1303543>

Cortázar, Julio. “Polícritica de los chacales”. En *Revista Casa de las Américas*, n ° 67, julio-agosto de 1971, La Habana. Web. Febrero 2013. URL estable: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz8.htm>

---. *Libro de Manuel*. Barcelona : Bruguera, 1983. Impreso.

---. “Más sobre la seriedad y otros velorios”, en *La vuelta al día en ochenta mundos*. México : Siglo Veintiuno Editores, 1967. Impreso.

--- *Clases de literatura*. Berkeley, 1980. Colombia: Alfaguara, 2013. Impreso.

Critchley, Simon. *On Humour*. New York: Routledge: 2002. Impreso.

Derrida, Jaques. *Structure, Sign and Play. The Structuralistic Controversy*. Ed. Richard Macsey and Eugene Donato. Baltimore: Jhon Hopkins University Press. 1972. Impreso.

Diego, Ismael Pérez. *Cantinflas, genio del humor y del absurdo*. México, DF: editorial Indo-Hispana, 1954. Impreso.

Dunbar, R. I. M. “Social laughter is correlated with an elevated pain threshold” Web. Febrero 2012. URL estable: <http://rspb.royalsocietypublishing.org/content/279/1731/1161.full.pdf+html>

Eco, Humberto. “The frames of comic freedom”. En, *Carnival!* Editado por Thomas A. Sebeok. Berlin, NYC, Amsterdam: Mouton Publishers. 1984. Impreso.

Escobar, Eduardo. “Aclaración impertinente”. *El Tiempo*, Octubre 31 de 2006. Web. Enero 2012. URL estable: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-2255841>

Esposito, Roberto. *Communitas: The Origin and Destiny of Community*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2010. Impreso.

Estrada Gallego, Fernando. *Las metáforas de una guerra perpetua. Estudios sobre pragmática del discurso en el conflicto armado*. Medellín : Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2004.

Estrada, Luis. *El infierno*. D.F, Mexico: Estudios Churubusco Azteca, 2010. DVD.
---. *La ley de Herodes*. Beverly Hills, Calif.: 20th Century Fox Home Entertainment, 2003. DVD.

---. *Un mundo maravilloso*. Mexico: Altavista. Bandido films, 2006. DVD.

Fanon, Frantz. *The wretched of the earth*. New York : Grove Press, 1966. Impreso.

Foucault, Michel. *The order of things: an archaeology of the human sciences*. Newyork: Pantheon Brooks, 1971. Impreso.

Franco, Jean *The decline and fall of the lettered city : Latin America in the Cold War*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002. Impreso.

Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconciente*. Web enero 2012. URL estable:<http://centrodedifusionyestudiospsicoanaliticos.files.wordpress.com/2013/03/volumen-viii-e28093-el-chiste-y-su-relacic3b3n-con-lo-inconsciente-1905.pdf>

---. "Humor". International Journal of Psychoanalysis, 9, 1-6. Freud, S. (1960). 1928. *The standard Edition of the complete psycological works of Sigmund Freud*. London: Hogarth Pr., 1957-74.

--- "Mourning and melancholia". *The standard Edition of the complete psycological works of Sigmund Freud*. London: Hogarth Pr., 1957-74.

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Edición conmemorativa. España: Real Academia Española. 2007. Impreso.

---. *El coronel no tiene quien le escriba*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1980. Impreso.

---. *Vivir para contarla*. Web junio 2012. URL estable:
<http://www.moreliain.com/secciones/CULTYTRAD/libros/Gabriel%20Garcia%20Marquez%20-%20Vivir%20para%20contarla.pdf>

---. "Por un país al alcance de los niños", 1994. Web. Noviembre 2012. URL estable:
http://www.scp.com.co/ArchivosSCP/Por_un_pais.pdf

García Quintero, Felipe. "Mito, lenguaje e insurrección en "El sueño del pongo" de José María Arguedas" *Kipus: revista andina de letras*. 18 (II Semestre, 2004): 107-114.

- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2003. Impreso.
- Giordano, Enrique. "El juego de la creación en Borges". *Hispanic Review*, Vol. 52, No. 3 (Summer, 1984), pp. 343-366 University of Pennsylvania Press
- . "Play and Playfulness in Garcia Marquez. One Hundred Years of Solitude". *Rocky Mountain Review of Language and Literature*. Vol. 42, No. 4 (1988). Pp 217-229
- González, Beatriz. "Visiones paródicas: risas, demonios, jocosidades y caricaturas". *Revista Estudios Sociales, de la universidad de los Andes*. (Agosto 2008), P. 72-79. Web Diciembre 2010. URL estable:
http://res.uniandes.edu.co/pdf/descargar.php?f=/data/Revista_No_30/05_Dossier_5.pdf+visiones+parodicas%3A+risas+demonios,+jocosidades+y+caricaturas&ct=clnk
- Gournelos, Ted and Greene, Viveca Jackson (editors) *A decade of dark humor : how comedy, irony, and satire shaped post-9/11 America*. University Press of Mississippi, 2011. Impreso.
- Granés, Carlos. *El puño invisible: arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid: Taurus, 2012. Impreso.
- Guerrero, Julio. *La génesis del crimen en México; estudio de psiquiatría social*. Paris, Mexico: Vda de C. Bouret, 1901. Impreso.
- Gundermann, Christian. "La revolución más profunda: Julio Cortázar entre literatura y política revolucionaria." Web. Febrero 2012. URL estable:
<http://blogs.periodistadigital.com/eldivan.php/2008/03/07/julio-cortazar-literatura-y-revolucion>
- Gutiérrez Girardot, Rafael. "La crítica a la aristocracia bogotana en Gabriel García Márquez y R.H Moreno Durán". *Provocaciones. Ensayos*. Colombia: Fundación Editorial Investigar. 1992 pp135-156 Impreso.
- Gutmann, Matthew C. *The Meanings of Macho: Being a Man in Mexico City (Men and Masculinity)*, Berkeley, University of California Press: 2007. Impreso.
- Hardt, Michael, *Commonwealth*. Cambridge, Mass. : Belknap Press of Harvard University Press, 2009. Impreso.
- Herman, Judith. *Trauma and recovery*. Web. Septiembre 2014. URL estable:
<http://es.scribd.com/doc/135152417/Judith-Herman-Trauma-and-Recovery>

Hirschman, Albert O. *Exit, voice and Loyalty*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1970. Impreso.

Hoyos, Héctor. "García Marquez' Sublime Violence and the Eclipse of Colombian Literature". *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*. 35, No 2 (2006): 3-20. Web. Abril 2012. URL estable: <<http://www.jstor.org/stable/29742097>>.

---- "Visión desafectada y resingularización del evento violento en Los Ejércitos de Evelio Rosero". En: Mabel Moraña e Ignacio Sánchez, (eds.). *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 283-296. 2012. Impreso.

Hopenhayn, Martin. "Risa, perspectiva y delirio: el caso Nietzsche". Web. Mayo 2012. URL estable: <http://www.unimep.br/phpg/editora/revistaspdf/imp28art06.pdf>

Huizinga, Johan. *Homo ludens. A study of the play-element in culture*. Boston: Beacon Press, 1955. Impreso.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Arts Forms*. New York: Methuen, 1985. Impreso.

---. *Irony's edge: the theory and politics of irony*. London; New York: Routledge, 1994, 1995. Impreso.

Ibargüengoitia, Jorge. *Los Relámpagos de Agosto*. México: J.M Mortiz, 1965. Impreso.

--- *La ley de Herodes y otros cuentos*. México : Joaquín Mortiz, 1975. Impreso.

Iturriaga, José E. *La estructura social y cultural del México* México : Fondo de Cultura Económica, 1951. Impreso.

Kentridge, William. "Drawing Lesson Six: Anti-Entropy". *Norton Lectures* Web. Mayo 2013. URL estable: <http://mahindrahumanities.fas.harvard.edu/content/william-kentridge-drawing-lesson-six-anti-entropy>

Jaramillo, Alejandra. *Nación y melancolía, narrativas de la violencia en Colombia*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2006. Web. Mayo 2012. URL estable: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/101/103>

Jaramillo, Maria Mercedes. "Fernando Vallejo desacralización y Memoria". En *Literatura y cultura :narrativa colombiana del siglo XX*. Compilación y edición, María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio, Angela Inés Robledo. Volume: v. 2: 2000. 407-439

Joset, Jaques. *La muerte y la gramática. Los derroteros de Fernando Vallejo*. Bogotá: Tauros, 2010. Impreso.

Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Traducido al español por Manuel García Morente. Madrid: Espasa, 2007. Impreso.

Lewis, Paul. *A decade of dark humor: how comedy, irony, and satire shaped post-9/11 America*. Jackson: University Press of Mississippi, 2011. Impreso.

Mariátegui, José Carlos. *Literatura y estética*. Biblioteca Ayacucho. Web. Junio 2012. URL estable: <http://es.scribd.com/doc/50207864/LITERATURA-Y-ESTETICA-MARIATEGUI>

Marín Colorado, Paula Andrea. "La Novelística de Evelio Rosero Diago: los abusos de la memoria". *Cuadernos de Aleph* 3 (2011): 36-60. Impreso.

Martínez, Juliana. "Mirar (lo) violento: rebelión y exorcismo en la obra de Evelio Rosero". Tesis doctoral. University of California Berkeley. 2012. ProQuest.

McMurray, George. "The Aleph and One Hundred Years of Solitude: Two Microcosmic Worlds". *Latin American Literary Review* 13 (1985). Pp. 56-64

Molière, Jean Baptiste. *Le malade imaginaire*. Montréal: Beauchemin Chenelière éducation, 2007. Impreso.

Monsivais, Carlos. *Escenas de pudor y liviandad*. México: Grijalbo, 1988. Impreso.

Montoya, Pablo, "Demoliciones de un reaccionario". Texto leído en la apertura del Coloquio *La sátira en América Latina* organizado por la Universidad de la Sorbonne Nouvelle-Paris III) Web. Agosto 2012. URL estable: <http://www.omnibus.com/n40/sites.google.com/site/omnibusrevistainterculturaln40/articulos/narrativa/fernando-vallejo-demoliciones-de-un-reaccionario.html>

Moraña, Mabel. (2010). "Violencia, sublimidad y deseo en Los ejércitos, de Evelio Rosero". En: *La escritura del límite*. Madrid: Iberoamericana/ Vervuert, 185-202.

Morreall, John. "Humor and emotion". *American Philosophical Quarterly*, 20, 1983, 297-304.

---. "Enjoying incongruity." *HUMOR: International Journal of Humor Research*, 2, 1989, 1-18.

---. *The Philosophy of Laughter and Humor*. New York: SUNY, 1987. Impreso.

---. *Taking Laughter Seriously*. New York: SUNY, 1983. Impreso.

---. "The Rejection of Humor in Western Thought" *Philosophy East and West*, Vol. 39, No. 3, Philosophy and Humor (Jul., 1989), pp. 243- 265: University of Hawai'i Press

Movimiento Jaime Bateman Cayón. *La revolución es una fiesta*. Edición Digital de 2009. Web. Febrero 2013. URL estable: xa.yimg.com/kq/groups/7177584/565291494/name/BATEMAN

Munguía, Martha Elena. *La risa en la literatura mexicana*. México, DF: Iberoamericana. 2012. Impreso.

Niebylski, Dianna C. *Humoring Resistance: laughter and the excessive body in latin american women's fiction*. Albany: State University of New York Press, 2004. Impreso.

Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Introducción, traducción y notas Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2003. Impreso.

---. *Más allá del bien y del mal*. Web. Febrero 2014. URL estable: <http://es.scribd.com/doc/156480070/friedrich-nietzsche-mas-alla-del-bien-y-del-mal>

Núñez Negrón, Manolo. *Políticas del humor en América Latina: estética y discurso satírico en el siglo XIX* / San Juan, P.R.: Ediciones Huracán, 2011. Impreso.

Nussbaum, Martha. *Upheavals of thought : the intelligence of emotions*. Cambridge ;New York : Cambridge University Press, 2001. Impreso.

---. *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*. Boston: Beacon Press, 1995. Impreso.

Olesen, Thomas “The Funny Side of Globalization: Humour and Humanity in Zapatista Framing”. En *International Review of Social History*, Volume 52, Supplement S15, diciembre 2007 , pp 21-34. Web Febrero 2013. URL estable: <http://dx.doi.org/10.1017/S0020859007003100> (About DOI), Published online: 21 noviembre 2007

Ospina, Lucas. “Dos caricaturas (tan efímeras como los hechos)”, en el blog *La Silla Vacía* (25 de Noviembre de 2009). Web enero 2011. URL estable: <http://www.lasillavacia.com/elblogueo/lospina/5395/dos-caricaturas-tan-efimeras-como-los-hechos>

Ospina, William. *La franja amarilla*. Bogotá: Norma, 1997. Impreso.

Padilla, Heberto. *Fuera del juego*. Miami : Editorial S.I.B.I., 1982. Impreso.

Páramo Bonilla, Carlos Guillermo. “Decadencia y redención. Racismo, fascismo y los orígenes de la antropología colombiana” Antipoda. *Revista de antropología y arqueología*. Uniandes. Julio-Diciembre 2010, páginas 67-100. No. 11. Web. Abril 2014. URL estable: <http://antipoda.uniandes.edu.co/view.php/159/index.php?id=159>.

Parra, Nicanor. *Artefactos*. Santiago Ediciones Nueva Universidad, Universidad Católica de Chile, Vicerrectoría de Comunicaciones, 1972. Impreso.

--- *Poemas y antipoemas*. Madrid : Cátedra, 1988. Impreso.

Parreira, Duarte. Lélia. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Pucminas. 2006. Impreso.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México : Cuadernos Americanos, 1950. Impreso.

Pescetti, Luis María. *La mona risa. Los mejores relatos de humor*. Alfaguara. Colombia: 2011. Impreso.

Pirandello, Luigi. *Humorismo*. Web. Mayo 2012. URL estable:
<http://es.scribd.com/doc/61809914/EL-HUMORISMO-PIRANDELLO>

Polit Dueñas, Gabriela. “Sicarios, delirantes y los efectos del narcotráfico en la literatura colombiana”. *Hispanic Review*, Vol. 74, No. 2 (Spring, 2006), 119-142

Portilla, Jorge. *Fenomenología del relajo, y otros ensayos*. México: Fondo de cultura económica. Biblioteca joven, 1966. Web. Abril 2012. URL estable:
<http://es.scribd.com/doc/150091782/Fenomenologia-Del-Relajo>

Powell, Chris and Paton, George E.C. (editors). *Humor in Society*. Macmillan Press: 1988.

Provine, Robert R. *Laughter: a scientific investigation*. London: Faber, 2000. Impreso.

Ramos, Julio. *El perfil del hombre y la cultura de México*. México, D.F., P. Robredo, 1938. Impreso.

Restrepo, Laura. *Colombia, historia de una traición*. Bogotá: Santillana, Punto de Lectura. 1995. Impreso.

Reyes, Alfonso, Notas sobre la inteligencia americana, en Reyes, Alfonso. *Obras completas*. México: FCE, 1960, t. XI. Impreso.

Rio, Eduardo de (Rius). *2010, ni independencia ni revolución*. México, DF: Planeta, 2010. Impreso.

Ronderos, María Teresa. *5 en humor*, Rendón-Klim-Osuna-Garzón-Vladdo. Bogotá: Aguilar 2007. Impreso.

Rosero, Evelio. *Los ejércitos*. Barcelona: Tusquets, 2007. Impreso.

---. *La carroza de Bolívar*. Barcelona: Tusquets, 2012. Impreso.

---. “Escribo para exorcizar el dolor de la violencia: Evelio Rosero”. Entrevista con Arturo Jiménez *La Jornada*, 6 de mayo de 2007. N. Pag. Web. Abril 2013. URL estable: <<http://www.jornada.unam.mx/2007/05/06/index.php?section=cultura&article=a03n1cul>>.

Salazar, Alonso. *No nacimos pa' semilla*. Medellín, Bogotá, Colombia : Corporación Región ; CINEP, 1990. Web. Agosto 2012. URL estable: <http://es.scribd.com/doc/201267097/No-Nacimos-Pa-Semilla-Alonso-Salazar>

Samper Pizano, Daniel. “Una aproximación al mamagallismo”, en *Mafalda mastropiero : y otros gremios paralelos*. Buenos Aires : Ediciones de la Flor, 1986. Impreso.

---. “Carlos Marx: historia de un tipo chévere”. En Pescetti, Luis María. *La mona risa. Los mejores relatos de humor*. Colombia: Alfaguara, 2011. Impreso.

Salcedo Ramos, Alberto. *La eterna parranda. Crónicas 1997-2011*. Bogotá: Aguilar, 2011. Impreso.

Santrich, Jesús. “¡Cabrones! Les regalamos el minuto que falta”. Enero 15, 2012. Web. Abril 2013. URL estable: <http://resistencia-colombia.org/farc-ep/articulos/1175-jesus-santrich-integrante-del-estado-mayor-central-de-las-farc-ep>

Sarduy, Severo. *De donde son los cantantes*. Barcelona: Seix Barral, 1980. Impreso.

Scheele, Brigitte y DuBois, Fletcher *Catharsis as a Moral Form of Entertainment*, en *Psychology of Entertainment*, editado por Jennings Bryant y Peter Vorderer. (405) Mahway, N.J: Lawrence Erlbaum, 2006. Impreso.

Schiller, Friedrich. *On the aesthetic Education of Man*. Mineola, New York: Dover Publications. 2004. Impreso.

---. “El Teatro como institución moral”. Web. Octubre 2013. URL estable: <http://es.scribd.com/doc/66971865/el-teatro-como-institucion-moral>

Shklovsky, Victor. *Art as Technique” and “Sterne’s Tristram Shandy: Stylistic Commentary*. In *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Editors Lee T. Lemon and Marion J Reis. Nebraska: University of Nebraska Press, 1965. 25-57. Impreso.

Sibylla, Brodzinsky, *Throwing stones at the moon. Narratives from Colombians displaced by violence* San Francisco, CA: McSweeney's Publishing 2012. Impreso.

Sklodowska, Elzbieta. *Parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Philladelphia: John Benjamins Publishing Company. 1991

Smith, Adam. *The theory of moral sentiments*. D.D. Raphael and A.L. Macfie. Indianapolis : Liberty Classics, 1982. Impreso.

Solano, Armando. *La melancolía de la raza indígena*. Bogotá: Librería colombiana, 1929. Impreso.

Solórzano, Fernanda. “El infierno, de Luis Estrada”, en Letras Libres, Septiembre de 2010 Web. Febrero 2013. URL estable: <http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/el-infierno-de-luis-estrada>

Sommer, Doris. *Bilingual Aesthetics. A New Sentimental Education*. Durham: Duke University Press, 2004. Impreso.

---. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991. Impreso.

---. “El contrapunteo latino entre el inglés y el español: Notas para una estética bilingüe”. Web. Febrero 2012. URL estable: http://www.brown.edu/Departments/Hispanic_Studies/transatlantic_project/actas/hispanic_cyberspace/sommer.php

Sontag, Susan. *Regarding the pain of others*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003. Impreso.

Suleiman, Susan. *Intellectual sublime*. “Zola as Archetype of a Cultural Myth” en *Terror and consensus : vicissitudes of French thought* / edited by Jean-Joseph Goux and Philip R. Wood. Stanford, Calif. : Stanford University Press, 1998. 159-172. Impreso.

Sutton, Dana F. *The Catharsis of Comedy*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield Publishers, 1994. Impreso.

Stewart, Susan. *Nonsense : aspects of intertextuality in folklore and literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 1979. Impreso.

Taibo, Paco Ignacio. *Sólo tu sombra fatal*. México, D.F.: 1a. ed. Ediciones B, 2006. Impreso.

Tanovic, Danis. *No man's land*. Santa Monica, CA : MGM Home Entertainment, 2002, 2001. DVD.

Taussig, Michael. “Terror as usual. Walter Benjamin's Theory of History as a State of Siege” Social Text No. 23 (Autumn - Winter, 1989), pp. 3-20: Duke University Press Web. Mayo 2012. URL estable. :<http://www.jstor.org/stable/466418>

---. *Law in a lawless land: diary of a "limpieza" in Colombia*. New York : The New Press, 2003. Impreso.

Torres, Teodoro. *El humorismo y la sátira en México*. México: editorial mexicana, 1943. Impreso.

Uranga, Emilio. *Análisis del ser mexicano*. México, Porrúa y Obregón, 1952. Impreso.

Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios*. Bogotá, Colombia : Editorial Santillana, 1994. Impreso.

---. *La rambla paralela*. Bogotá, Colombia. Editorial Santillana. 2002 Impreso.

---. *Entre fantasmas*. Santafé de Bogotá, D.C., Colombia: Alfaguara, 1995. Impreso.

---. *El desbarrancadero*. Bogotá, Colombia. Alfaguara, 2001. Impreso.

---. *Cursillo de orientación ideológica para García Márquez, El Malpensante*. Edición 129. Web. Marzo 2012. URL estable:
http://elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=2352&pag=2&size=n

---. En entrevista con Caracol Radio: Fernando Vallejo habla sin tapujos *Caracol radio*.| Octubre 27 de 2006. Web. Abril 2012. URL estable:
<http://www.caracol.com.co/oir.aspx?id=349921>

---. “El lejano país de Rufino José Cuervo”. *Malpensante*. Marzo de 2007. Web. Enero 2012. URL estable: http://elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=323

Vargas Llosa, Mario. *García Márquez. Historia de un deicidio*. Barcelona, Caracas: Monte Ávila Editores Impreso, 1971. Impreso.

--- *La civilización del espectáculo*. Colombia: Alfaguara, 2012. Impreso.

Villalobos, Juan Pablo. *Fiesta en la madriguera*. España, Barcelona: Anagrama, 2010 Impreso.

Vásquez, Juan Gabriel. *Las resputaciones*. Bogotá: Alfaguara, 2013. Impreso.

Villena, Francisco. “La sinceridad puede ser demoledora. Conversaciones con Fernando Vallejo.” Web. Abril 2012. URL estable:
<http://www.lehman.edu/ciberletras/v13/villenagarrido.htm>

Villoro, Juan. *Los culpables*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2008.1a ed. Impreso.

Volpi, Jorge. "Contra Cantinflas". *Revista SoHo*. Marzo 2012. Web. Abril 2013. URL estable: <http://www.soho.com.co/diatriba/articulo/contra-cantinflas/26077>

Von der Walde Uribe, Erna. "Lengua y poder: el proyecto de nación en Colombia a finales del siglo XIX". Web. Agosto 2012. URL estable: <http://elies.rediris.es/elies16/Erna.html>

Vonnegut, Kurt. *Madre Noche Kipu*. 2008 Web. Abril 2014. URL estable: <http://es.scribd.com/doc/23532745/Madre-noche>

Welsford, Enid. *The Fool: His Social and Literary History*. Garden City, N.Y. : Doubleday, 1961. Impreso.

Wittgenstein, Ludwig. *Culture and value*. Oxford : B. Blackwell, 1980. Impreso.

---. *Philosophical investigations*. Oxford, UK ; Malden, Mass. : Blackwell: 1997. Impreso.

Yovanovich, Gordana. *Play and the picaresque. Lazarillo de Tormes, Libro de Manuel and Match Ball*. University of Toronto Press. Canada. 1999. Impreso.

Yurkievich, Saúl. *A través de la trama. Sobre vanguardias y otras concomitancias*. España, Barcelona: Muchnik Editores. 1984. Impreso.

Zelizer, Craig. "Laughing our Way to Peace or War: Humour and Peacebuilding." *Journal of Conflictology*, Volume 1, Issue 2 (2010) P. 1-9. Consulta realizada en Diciembre de 2010. Disponible en la página web <http://journal-of-conflictology.uoc.edu>

Zuluaga, Conrado. *Gabriel García Márquez. El vicio incurable de contar*. Bogotá: Panamericana. 2005. Impreso.